



Jack van der Weide

Detective en anti-detective

*Narratologie, psychoanalyse,
postmodernisme*

Uitgeverij VANTILT

Detective en anti-detective

Detective en anti-detective

Narratologie, psychoanalyse, postmodernisme

een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Letteren

Proefschrift

ter verkrijging van de graad van doctor aan
de Katholieke Universiteit Nijmegen
volgens besluit van het College van Decanen
in het openbaar te verdedigen op
dinsdag 5 november 1996
des namiddags om 3.30 uur precies

door

Jacobus Willem van der Weide

geboren op 19 december 1964 te Vught

1996
Uitgeverij VANTILT
Nijmegen

Promotor

Prof. dr. W.J.M. Bronzwaer

Copromotor

Dr. E.J. van Alphen, Rijksuniversiteit Leiden

Manuscriptcommissie

Prof. dr. M.G. Bal, Universiteit van Amsterdam

Prof. dr. F. Schuerewegen

Dr. M. Steenmeijer

*Deze uitgave werd mede mogelijk gemaakt door financiële steun van het
Nederlands Psychoanalytisch Instituut*

ISBN 90 75697 03 1

NUGI 320 / 951

Copyright ©1996 Jack van der Weide, Nijmegen

Alle rechten voorbehouden / all rights reserved

Boekverzorging

H&R Grafisch Serviceburo, Purmerend

Omslagontwerp en binnenwerk

Nicole Frank, Amsterdam

Inhoudsopgave

Vooraf 9

Inleiding 11

1 Detectives en/als narratologie 15

1.1 Oppervlakkig lezen 15

1.2 'What is the meaning of it?' 26

2 Symptomatisch speurwerk 43

3 De avonturen van Sigmund Freud 59

3.1 Hysterie en verleiding 59

3.2 Dromen en overdracht 75

4 Oedipus redux 93

5 De dood van de detective 117

6 La discussion postmoderne 137

7 De moorden van Peter Ackroyd 151

8 Kardinale bekentenissen 175

Noten 197

Bibliografie 211

Summary 219

Curriculum vitae 223

Es heißt doch in der Logik, man soll nicht von den Folgen auf die Ursache schließen, sondern umgekehrt, von der Ursache auf die Folgen.

De Wolvenman

‘Detective en anti-detective’ was de titel van mijn eerste officiële vakpublicatie uit 1990. Het betrof een reactie van twee pagina’s in *Forum der Letteren* op een artikel over de anti-detective als postmodernistisch verschijnsel. Ik gaf in die reactie aan dat kennis van de traditionele detective onontbeerlijk is voor een adequate beschrijving van de anti-detective, en schetste in het kort welke aspecten daarbij aan de orde zouden moeten komen. Een half jaar later publiceerde ik in hetzelfde tijdschrift een meer uitgebreide reactie, waarin de ontwikkeling werd beschreven vanaf de allereerste detective-verhalen tot en met de op dat moment meest recente anti-detectives. Dit boek is, in zekere zin, een vervolg op die twee publicaties van zes jaar geleden, zodat het me niet ongepast leek om deze ruim tweehonderd pagina’s dezelfde titel mee te geven als die eerste twee destijds in *Forum der Letteren*.

Dat mijn ideeën over het onderwerp tussen 1990 en 1996 ingrijpend zijn veranderd, is waarschijnlijk een weinig verrassende mededeling. De narratologie speelde in mijn eerste artikelen een marginale rol, en voor de correcte spelling van het woord ‘psychoanalyse’ moest ik in die tijd een woordenboek opslaan. Gaandeweg mijn onderzoek bleek echter dat juist een combinatie van deze twee invalshoeken tot interessante resultaten leidde, en het inzicht in de relatie tussen detective en anti-detective kon verdiepen. Daarbij heb ik bewust geprobeerd de traditionele hiërarchie van theorie en praktijk te ondermijnen: zoals ik het in mijn inleiding formuleer, ‘datgene wat de narratologie over de detective te zeggen heeft, is even relevant als wat de detective over de narratologie vertelt’ – en dit geldt ook voor anti-detectives, psychoanalyse en postmodernisme.

Hoewel dit de plek zou moeten zijn waar ik de vele personen dank zeg die mij tijdens het schrijven van dit boek op enigerlei wijze hebben gesteund, heb ik helaas moeten constateren dat het werken aan een proefschrift een nog eenzamere bezigheid is dan ik enkele jaren geleden al vermoedde. In volgorde van opkomst wil ik daarom des te nadrukkelijker bedanken: mijn ouders en mijn broer; mijn vrienden Rutger Zwart en Francine van der Heijden; mijn voormalige docenten en tegenwoordige collega’s Ulla Musarra, Wim Bronzwaer en Ernst van Alphen; en mijn vriendin Wilma Siccama.

Nijmegen, 1 april 1996

Inleiding

In 1966 formuleerde Tzvetan Todorov de formele structuur die aan elk detective-verhaal ten grondslag ligt als volgt:

A la base du roman à énigme on trouve une dualité [...]. Ce roman ne contient pas une mais deux histoires: l'histoire du crime et l'histoire de l'enquête. (Todorov 1971 [1966]: 11).¹

De twee geschiedenissen waarvan in de detective sprake is, de geschiedenis van het misdrijf en de geschiedenis van het onderzoek, staan in een bijzondere verhouding tot elkaar. De geschiedenis van het misdrijf is namelijk per definitie niet gegeven, is afwezig: er is 'iets' gebeurd (een misdrijf, vaak een moord), maar niet bekend is *hoe* dit gebeurd is, en vooral ook niet *wie* er voor de gebeurtenissen verantwoordelijk is. Juist deze aanvankelijke afwezigheid van de eerste geschiedenis, de geschiedenis van het misdrijf, vormt de bestaansvoorwaarde van de tweede geschiedenis, de geschiedenis van het onderzoek, dat de opheldering van het misdrijf als inzet heeft. Via de presentatie in een verhaal van deze tweede geschiedenis neemt de lezer uiteindelijk kennis van het verloop van de eerste geschiedenis.

Wanneer we nu, aldus Todorov, de geschiedenis van het misdrijf kunnen beschouwen als 'ce qui s'est effectivement passé', en wanneer vervolgens de geschiedenis van het onderzoek weergeeft 'comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance' (ibid.: 12), dan blijken we te maken te hebben met de twee lagen die de Russische formalisten onderscheidden binnen elke verhalende tekst, de *fabula* en het *suzjet*. Onder *fabula* verstaan zij de gebeurtenissen zoals die 'werkelijk' hebben plaatsgevonden of plaatsgevonden zouden kunnen hebben, in hun chronologische volgorde. Het *suzjet* is de ordening die deze gebeurtenissen krijgen in het vertelde verhaal.

Ces deux notions, donc, ne caractérisent pas deux parties de l'histoire ou deux histoires différentes, mais deux aspects d'une même histoire, ce sont deux points de vue sur la même chose. Comment se fait-il alors que le roman policier parvient à les rendre présentes toutes deux, à les mettre côte à côte? (ibid.)

Todorov verklaart deze paradox vanuit het complementaire karakter van de beide geschiedenissen in de detective.

De geschiedenis van het misdrijf, die afwezig is als het detective-verhaal begint, is in feite de geschiedenis *van* een afwezigheid, aangezien zij als

belangrijkste kenmerk heeft dat ze in de tekst niet onmiddellijk kan worden getoond. Zij kan alleen aan het licht komen via de geschiedenis van het onderzoek, dat dus als intermediair fungeert. Maar hierdoor krijgt de geschiedenis van het onderzoek, de geschiedenis waarvan de lezer wél rechtstreeks via het boek kennis neemt, een opmerkelijke status, omdat zij haar waarde en betekenis niet aan zichzelf, maar aan een andere geschiedenis ontleent: 'Il s'agit donc, dans le roman à énigme, de deux histoires dont l'une est absente mais réelle, l'autre présente mais insignifiante' (ibid.: 13). De twee geschiedenissen houden elkaar daardoor in evenwicht. De geschiedenis van het misdrijf is 'echt' in de zin dat zij bestaat uit gebeurtenissen die een betekenis in zichzelf hebben, maar is onecht in de zin dat zij gereconstrueerd moet worden op basis van een andere geschiedenis. Daarentegen is de geschiedenis van het onderzoek onecht in de zin dat zij haar betekenis aan een andere geschiedenis ontleent, maar echt in de zin dat zij in het boek direct gegeven is. De twee geschiedenissen kunnen elkaar op die manier aanvullen en in een detective-verhaal naast elkaar bestaan.

Hoewel ingenieus roept deze analyse toch een aantal vragen op, met name op het punt waar de twee geschiedenissen waarvan sprake is in de detective worden vergeleken met, dan wel gelijk gesteld aan, het onderscheid tussen *fabula* en *suzjet*. Zoals Todorov ook zelf opmerkt zijn *fabula* en *suzjet* twee aspecten van dezelfde reeks gebeurtenissen, waarbij alleen de ordening en presentatie van die gebeurtenissen verschilt. Bij de twee geschiedenissen in het detective-verhaal is echter sprake van twee afzonderlijke reeksen gebeurtenissen. De eerste reeks behelst de aanleiding voor en de voorbereidingen van het misdrijf, en eindigt met het misdrijf zelf (of eventueel vlak daarna, met bijvoorbeeld het uitwissen van de sporen); de tweede reeks begint met de ontdekking van het misdrijf en behelst het onderzoek van de detective. Er is dus sprake van twee *fabula's* met elk een bijbehorend *suzjet*: een *fabula* en een *suzjet* van het misdrijf, en een *fabula* en een *suzjet* van het onderzoek. En wanneer de *fabula* van het misdrijf alleen verteld kan worden binnen het *suzjet* van het onderzoek, dan houdt dat niet in dat het *suzjet* van het misdrijf en de *fabula* van het onderzoek daarmee verdwijnen.²

Een voorbeeld van de verwarring waar Todorovs beschrijving van het detective-verhaal toe kan leiden, wordt gegeven in het hoofdstuk 'De analyse van verhalend proza' uit de in 1991 verschenen inleiding in de literatuurwetenschap *Literatuur en context*. In de paragraaf 'Boris Tomasjevski en de begrippen "fabula" en "suzjet"' legt de schrijfster van het hoofdstuk, Cok van der Voort, deze begrippen als volgt uit:

Onder *fabula* verstaat Tomasjevski de gebeurtenissen van een verhaal in hun logisch-chronologische openvolging, terwijl het *suzjet* bestaat uit

diezelfde gebeurtenissen, maar nu in de volgorde waarin ze in de tekst worden gepresenteerd (Van der Voort 1991: 30).

Het gaat dus, bij het onderscheid tussen *fabula* en *suzjet*, om *dezelfde* ('diezelfde') gebeurtenissen, waarbij alleen de volgorde van presentatie verschilt. Enkele regels verder wordt de verhouding tussen *fabula* en *suzjet* in het geval van de detective beschreven:

In sommige verhaalvormen [...] is er [...] een grote discrepantie tussen *fabula* en *suzjet*, bijvoorbeeld in de detectiveroman, waar het *suzjet* altijd begint met het eind van de *fabula*: een moord (of een ander misdrijf) waarvan men de voorgeschiedenis vervolgens in het verhaal tracht te reconstrueren (ibid.).

Er zijn twee manieren om deze zin te lezen. Enerzijds is het mogelijk dat Van der Voort hier met *fabula* en *suzjet* de *fabula* van het misdrijf en het *suzjet* van het misdrijf bedoelt. In dat geval hebben we echter niet meer te maken met 'de' *fabula* en 'het' *suzjet* 'in de detective', aangezien een detective-verhaal in eerste instantie als het *suzjet* van een onderzoek wordt gepresenteerd. Anderzijds kan het zijn dat de schrijfster, in navolging van Todorov, met *fabula* de geschiedenis van het misdrijf, en met *suzjet* de geschiedenis van het onderzoek bedoelt. Maar in dat – naar mijn mening meer waarschijnlijke – geval is er geen sprake meer van 'diezelfde gebeurtenissen', en is de uitspraak over de detective in tegenspraak met de eerdere definities van *fabula* en *suzjet*.³

De observaties van Todorov zijn erg invloedrijk gebleken, niet alleen omdat hij er een instrument mee heeft aangereikt om detective-verhalen te analyseren, maar vooral ook omdat zijn beschrijving van de formele structuur van de detective in termen van *fabula* en *suzjet* het mogelijk lijkt te maken om die detective te beschouwen als een 'narrative of narratives', 'its classical structure a laying bare of the structure of all narrative in that it dramatizes the role of *sjuzhet* and *fabula* and the nature of their relation' (Brooks 1984: 25).⁴ Todorov gebruikt zijn analyse echter uitsluitend voor een typologie van verschillende soorten detectives, en laat mogelijke andere, met name narratologische, implicaties liggen (cf. Eisenzweig 1983: 10).

Het eerste hoofdstuk van dit boek gaat aan de hand van een Sherlock Holmes-verhaal na of het detective-verhaal werkelijk kan gelden als verhaal der verhalen, dat wil zeggen als exemplarisch voor narrativiteit als zodanig. Zoals zal blijken is het mogelijk om het genre te gebruiken als *test case* in narratologische discussies, om het als het ware uit te spelen tegen narratologische opvattingen en theorieën. Daarbij fungeert het detective-verhaal

niet als een passief proefobject, maar is datgene wat de narratologie over detective-verhalen heeft te zeggen even relevant als wat het detective-verhaal over de narratologie vertelt. Mijn lezing van het detective-verhaal als een genre dat narrativiteit thematiseert wordt uitgewerkt in het tweede hoofdstuk, dat de methode van Sherlock Holmes situeert binnen een epistemologisch paradigma dat gebaseerd is op het interpreteren van symptomatische tekens. Bezien vanuit dit paradigma zijn de Holmes-verhalen te vergelijken met de ziektegeschiedenissen van Sigmund Freud, waarin eveneens narratieve representatie centraal staat. Het model van het detective-verhaal kan dan ook worden gebruikt om een ontwikkeling te laten zien die Freuds ziektegeschiedenissen tussen 1895 en 1905 doormaken (hoofdstuk 3).

Andersom kan deze ontwikkeling, en dan met name de veranderingen in het psychoanalytisch begrippenapparaat die ermee gepaard gaan, de relatie verhelderen tussen het traditionele detective-verhaal en teksten als *Les Gommes* (1953) van Alain Robbe-Grillet of 'La Muerte y la Brújula' (1942) van Jorge Luis Borges (hoofdstuk 4 en 5). In hoofdstuk 6 wordt nagegaan welk verband er te leggen is tussen verhalen en romans als die van Borges en Robbe-Grillet (anti-detectives) en theorieën over het literaire postmodernisme, met name die van Linda Hutcheon en Brian McHale. Een verdere uitwerking hiervan is te vinden in hoofdstuk 7 en 8, aan de hand van analyses van twee relatief recente anti-detectives, *Hawksmoor* (1985) van Peter Ackroyd en *De vadermoorders* (1989) van Willem Brakman. Uit die analyses, waarin opnieuw een verband wordt gelegd met teksten van Freud, komt naar voren dat in anti-detectives het theoretisch potentieel van het detective-verhaal wordt geactualiseerd.

1 Detectives en/ als narratologie

1.1 Oppervlakkig lezen

De Sherlock Holmes-verhalen van Arthur Conan Doyle worden algemeen gezien als klassieke detective-verhalen in hun meest pure vorm (cf. Murch 1958, Sjklovskij 1971, Eco en Sebeok 1983, Brooks 1984, Hodgson 1992). Wanneer ik, zoals ik in de inleiding aankondigde, wil nagaan of het detectivegenre kan gelden als exemplarisch voor narrativiteit als zodanig, dan ligt het voor de hand om dit te doen aan de hand van deze verhalen. Om redenen die tijdens de analyse duidelijk zullen worden is 'The Adventure of the Cardboard Box' (CARD; 1892) bij uitstek geschikt om als voorbeeld te dienen. In de eerste twee pagina's van dit verhaal valt een traditioneel procédé binnen het detectivegenre te herkennen, de introductie van de hoofdpersoon door middel van 'a minor episode that demonstrates his skill at deduction' (Cawelti 1976: 82). Deze beginepisode (vanaf nu aangeduid als CARD-I) is daardoor te beschouwen als een detective-verhaal in notedop. Zij kan dan ook worden gebruikt om een eerste inzicht te krijgen in de mate waarin Todorov's observaties, zoals weergegeven in de inleiding, moeten worden bekritiseerd dan wel genuanceerd. Via de rest van het verhaal (CARD-II) zal ik daarna in hoofdstuk 1.2 trachten dit inzicht te verdiepen.

Net als vrijwel alle Sherlock Holmes-verhalen wordt ook CARD verteld door Holmes' vriend en huisgenoot, de arts in ruste John Watson. Watson beschrijft hoe hij en Holmes in hun gezamenlijke huiskamer zitten:

Finding that Holmes was too absorbed for conversation I had tossed aside the barren paper, and leaning back in my chair I fell into a brown study. Suddenly my companion's voice broke in upon my thoughts:

"You are right, Watson," said he. "It does seem a most preposterous way of settling a dispute."

"Most preposterous!" I exclaimed, and then suddenly realizing how he had echoed the inmost thought of my soul, I sat up in my chair and stared at him in blank amazement.

"What is this, Holmes?" I cried. "This is beyond anything which I could have imagined."

He laughed heartily at my perplexity.

"You remember," said he, "that some little time ago when I read you the passage in one of Poe's sketches in which a close reasoner follows the unspoken thoughts of his companion, you were inclined to treat the matter as a mere *tour-de-force* of the author. On my remarking that I was

constantly in the habit of doing the same thing you expressed incredulity."

"Oh, no!"

"Perhaps not with your tongue, my dear Watson, but certainly with your eyebrows. So when I saw you throw down your paper and enter upon a train of thought, I was very happy to have the opportunity of reading it off, and eventually of breaking into it, as a proof that I had been in rapport with you."

But I was still far from satisfied. "In the example which you read to me," said I, "the reasoner drew his conclusions from the actions of the man whom he observed. If I remember right, he stumbled over a heap of stones, looked up at the stars, and so on. But I have been seated quietly in my chair, and what clues can I have given you?"

"You do yourself an injustice. The features are given to man as the means by which he shall express his emotions, and yours are faithful servants."

"Do you mean to say that you read my train of thought from my features?"

"Your features and especially your eyes. Perhaps you cannot yourself recall how your reverie commenced?"

"No, I cannot."

"Then I will tell you. After throwing down your paper, which was the action which drew my attention to you, you sat for half a minute with a vacant expression. Then your eyes fixed themselves upon your newly framed picture of General Gordon, and I saw by the alteration in your face that a train of thought had been started. But it did not lead very far. Your eyes flashed across to the unframed portrait of Henry Ward Beecher which stands upon the top of your books. Then you glanced up at the wall, and of course your meaning was obvious. You were thinking that if the portrait were framed it would just cover that bare space and correspond with Gordon's picture over there."

"You have followed me wonderfully!" I exclaimed.

"So far I could hardly have gone astray. But now your thoughts went back to Beecher, and you looked hard across as if you were studying the character in his features. Then your eyes ceased to pucker, but you continued to look across, and your face was thoughtful. You were recalling the incidents of Beecher's career. I was well aware that you could not do this without thinking of the mission which he undertook on behalf of the North at the time of the Civil War, for I remember your expressing your passionate indignation at the way in which he was received by the more turbulent of our people. You felt so strongly about it that I knew you could not think of Beecher without thinking of that also. When a moment later I saw your eyes wander away from the picture, I suspected that your mind

had now turned to the Civil War, and when I observed that your lips set, your eyes sparkled, and your hands clenched I was positive that you were indeed thinking of the gallantry which was shown by both sides in that desperate struggle. But then, again, your face grew sadder; you shook your head. You were dwelling upon the sadness and horror and useless waste of life. Your hand stole towards your own old wound and a smile quivered on your lips, which showed me that the ridiculous side of this method of settling international questions had forced itself upon your mind. At this point I agreed with you that it was preposterous and was glad to find that all my deductions had been correct."

"Absolutely!" said I. "And now that you have explained it, I confess that I am as amazed as before."

"It was very superficial, my dear Watson, I assure you. I should not have intruded it upon your attention had you not shown some incredulity the other day" (Doyle 1981: 888-889).

Lezen we deze episode volgens het model van Todorov, dan zijn de twee 'geschiedenissen' waarmee we in deze episode te maken hebben respectievelijk Watsons gedachtengang, die (in ieder geval in eerste instantie) afwezig is; en zijn pogingen om uit te vinden hoe Holmes te werk is gegaan, de aanwezige geschiedenis van het onderzoek, die bestaat bij de gratie van de afwezige geschiedenis. Via deze tweede (onderzoeks-)geschiedenis neemt de lezer kennis van de eerste geschiedenis, die zelfs als de geschiedenis van een misdrijf kan worden gezien: de oorlog wordt beschreven als een meningsverschil dat uitloopt op 'sadness and horror and useless waste of life'.⁵ Net als in elk ander detective-verhaal eindigt de episode met een uiteenzetting, waarin de aanvankelijk afwezige geschiedenis in een verhaal wordt gereconstrueerd en gepresenteerd. Door het opheffen van die afwezigheid eindigt ook de geschiedenis van het onderzoek, en de brave maar naïeve Watson krijgt nog even een schop na van de arrogante Holmes: 'It was very superficial, my dear Watson, I assure you'.

Wanneer Todorov de twee geschiedenissen waarvan in de detective sprake is, de geschiedenis van het misdrijf en de geschiedenis van het onderzoek, respectievelijk beschrijft als 'ce qui s'est effectivement passé' en 'comment le lecteur (ou le narrateur) en a pris connaissance' (Todorov 1971: 12), dan gebruikt hij letterlijk de definities van *fabula* en *suzjet* van de Russische formalist Boris Tomasjevski (1965a: 268).⁶ Maar zoals Mieke Bal heeft aangegeven, bevat Tomasjevski's definitie van het *suzjet* een ambiguïteit:

Le mot 'comment' peut se référer aussi bien à la perception hypothétique d'un 'spectateur implicite' [...] qu'à la perception linguistique de celui qui lit le texte. Le lecteur ne perçoit pas directement, il décode le signe qui signifie la perception (Bal 1984: 9).

Todorovs toevoeging 'ou le narrateur' aan Tomasjevski's definitie maakt deze ambiguïteit expliciet. De lezer neemt in de klassieke detective in de regel later kennis van wat er gebeurd is dan de verteller, aangezien de verteller pas achteraf verslag uitbrengt van de gebeurtenissen.⁷ CARD-I kan dit toelichten.

Als Watson begint met zijn kleine voorbeeld van 'the remarkable mental qualities' (Doyle 1981: 888) van Holmes, dan weet hij als verteller al hoe Holmes te werk is gegaan bij het lezen van zijn gedachten, maar als personage weet hij net zo weinig als de lezer. De periode dat hij zit te dommelen in zijn stoel ('I had tossed aside the barren paper, and leaning back in my chair I fell into a brown study. Suddenly ...') wordt dan ook niet nader gespecificeerd. Anders gezegd: de *focalisatie* berust hier bij het personage Watson, dat zich niet bewust is van het verloop van zijn gedachtengang, en niet bij de verteller Watson. De twee narratieve lagen van Todorov en Tomasjevski dienen dan ook te worden uitgebreid tot de drie lagen zoals Bal die onderscheidt: een laag waarop wordt *verteld*, een laag waarop wordt *gefocaliseerd*, en een laag waarop wordt *gehandeld* (Bal 1984, 1990). Deze lagen zijn aan te duiden als respectievelijk de narratieve *tekst*, het *récit* of *verhaal*, en de *histoire* of *geschiedenis*, waarbij deze laatste laag min of meer overeenkomt met Tomasjevski's *fabula*. Er zou dan, met betrekking tot de klassieke detective, een onderscheid te maken zijn tussen de geschiedenis van het onderzoek, het verhaal van het onderzoek en de tekst van het onderzoek enerzijds; en de geschiedenis van het misdrijf, het verhaal van het misdrijf en de tekst van het misdrijf anderzijds.

De structuur van de klassieke detective kan nu als volgt worden beschreven. Datgene wat werkelijk 'aanwezig' is, het enige waarover de lezer van het detective-verhaal beschikt, is de narratieve tekst – de tekst van het onderzoek –, waarin (in dit geval) Watson een verhaal vertelt. De inhoud van dit verhaal is de geschiedenis die wordt gevormd door het gesprek tussen Holmes en Watson over het lezen van gedachten. Binnen CARD-I functioneert deze geschiedenis als Todorovs geschiedenis van het onderzoek; het bijbehorende verhaal is dientengevolge het verhaal van het onderzoek. Omdat Watson zowel de verteller van als een personage in dit verhaal is, is hij een *homodiegetische* verteller (cf. Bal 1984: 34). Daarnaast is hij een *extradiegetische* verteller met betrekking tot dat verhaal, tot de diegese van CARD-I: hij is als verteller één niveau verwijderd van de personages, die zich op het diegetische niveau bevinden (cf. *ibid.*).

Als extradiegetische verteller vertelt hij achtereenvolgens dat hij met Holmes een hete augustusmiddag in hun beider huiskamer doorbrengt; dat hij in gepeins verzinkt; dat hij daaruit wordt opgeschrikt door Holmes die zijn gedachten blijkt te kennen; dat hij hierover zijn verbazing en ongeloof uit; en dat Holmes gedetailleerd uit de doeken doet hoe de gedachtengang

van zijn vriend is verlopen. Holmes' uitleg is dus alleen als taalhandeling een gebeurtenis in de geschiedenis van de primaire tekst. Op het moment dat Holmes begint te vertellen hoe Watsons gedachtengang is verlopen, wordt hij op zijn beurt een extradiegetische verteller ten opzichte van het verhaal dat hij vertelt, maar dit *hypodiegetische* verhaal van Holmes – het verhaal van het misdrijf – is ondergeschikt aan het overkoepelende, *diegetische* verhaal van Watson, het verhaal van het onderzoek.

Todorovs opmerking dat er in de klassieke detective sprake is van twee geschiedenissen is dus in zoverre juist dat er inderdaad een onderscheid te maken is tussen de geschiedenis die gevormd wordt door het onderzoek van de detective, en de geschiedenis die bestaat uit de gebeurtenissen die geleid hebben tot het misdrijf. Deze beide geschiedenissen verhouden zich echter niet tot elkaar als *suzjet* tot *fabula*, aangezien het geen twee verschillende ordeningen van dezelfde reeks gebeurtenissen betreft. Eerder is het (kunnen) representeren van de geschiedenis van het misdrijf in een verhaal de inzet van het onderzoek van de detective. De twee verhalen die op die manier ontstaan, het verhaal waarin verteld wordt over dit onderzoek en het verhaal waarin het misdrijf wordt gereconstrueerd, verhouden zich als een diegetisch verhaal tot een ingebed, hypodiegetisch verhaal. Daarbij motiveert de ingebedde geschiedenis de primaire geschiedenis, aangezien de enige reden voor het vertellen van de episode gelegen is in Watsons wens om de lezer deelgenoot te maken van zijn eigen verbazing over de geestelijke vermogens van Holmes.

De onderlinge afhankelijkheid in het detective-verhaal van enerzijds de geschiedenis van het misdrijf en anderzijds de geschiedenis van het onderzoek, brengt Uri Eisenzweig ertoe om de detective te definiëren als 'un récit qui en recherche un autre':

le récit de la recherche ne peut se déployer qu'à la condition expresse que le récit recherché soit absent [...]. C'est l'absence du récit du crime [...] qui appelle et permet à la fois le déroulement du récit de l'enquête. Or, cette absence implique que le roman policier tout entier fonde sa propre existence sur une *impossibilité de raconter* (Eisenzweig 1983: 10).

Eisenzweig baseert zich hierbij op Todorov, maar zijn formulering biedt het voordeel dat de vergelijking met het onderscheid tussen *fabula* en *suzjet* wordt vermeden. Dit hoeft zeker niet te betekenen dat de detective nu zijn status van 'verhaal der verhalen' verliest. Wanneer het detective-verhaal bestaat op grond van een gefrustreerd verlangen om te kunnen vertellen, en wanneer in het verhaal zelf deze frustratie wordt verteld, dan voorziet de detective zijn eigen vertelling daarmee van een *raison d'être*: 'le roman

policier [...] affirme, par définition, *génériquement*, n'être qu'une composante de l'univers narratif qu'il élabore lui-même au fil de ses pages' (ibid.: 11).

Dit laatste verklaart twee kenmerkende aspecten van het klassieke detective-verhaal. Op de eerste plaats presenteren de verhalen zich dikwijls expliciet als tekst, treedt er een homodiegetische verteller op die achteraf schriftelijk verslag doet van de gebeurtenissen waarvan hij getuige was. In de eerste alinea van *CARD* noemt Watson zichzelf een 'chronicler', ziet hij zijn inleidende woorden als een 'preface', en zegt hij voor het verhaal gebruik te maken van 'my notes of what proved to be a strange, though a peculiarly terrible, chain of events' (Doyle 1981: 888). Een tweede aspect dat Eisenzweig noemt is het opvallend grote aantal intertekstuele verwijzingen in detective-verhalen naar andere detective-verhalen. Dit aspect vinden we in *CARD-I* terug als Holmes refereert aan 'one of Poe's sketches in which a close reasoner follows the unspoken thoughts of his companion'. Het gaat hier om Edgar Allan Poe's verhaal 'The Murders in the Rue Morgue', dat als het begin van het detectivegenre geldt. Beide aspecten, de expliciete presentatie als tekst en de intertekstualiteit binnen het eigen genre, wijzen op een verhoogd zelfbewustzijn-als-tekst.

Een derde en duidelijk verwant aspect, dat Eisenzweig niet direct noemt, is de nadruk op de leesactiviteit in de detective. Dit aspect vormt in zekere zin het complement van Eisenzweigs 'impossibilité de raconter': detective-verhalen bestaan bij de gratie van een onmogelijkheid om te vertellen, maar evengoed wordt deze onmogelijkheid uiteindelijk ook altijd weer opgelost, waarmee het verhaal zichzelf logischerwijs beëindigt. Het oplossen van de aanvankelijke impasse, het onderzoek van de speurder, wordt in het detective-verhaal impliciet en vaak ook expliciet als een leesactiviteit gepresenteerd, waarbij de goede lezer (de detective) zich onderscheidt van de slechte lezers (het Watson-personage, het officiële politieapparaat). Holmes wordt in *CARD-I* nadrukkelijk als een goede lezer voorgesteld: hij *leest* letterlijk Watsons gedachtengang van diens gezicht af ('reading it off', 'read my train of thought'). Omgekeerd is Watson niet in staat om de gedachten van Holmes te lezen: 'I stared at him in blank amazement'. Via de woorden *clues* ('what clues can I have given you?') en *deductions* ('all my deductions had been correct') vindt tevens een gelijkschakeling van de leesactiviteit van Holmes met diens activiteit als detective plaats.

Over het gedachten lezen van Holmes merkt Watson op: 'he had echoed the inmost thought of my soul'. Hieruit spreekt een opvatting over het lezen van teksten: er is sprake van een essentie (*soul*) die onafhankelijk van de tekst bestaat, een diepte (*inmost*) die in de tekst wordt weergegeven (*echoed*). Deze diepte toont zich aan de oppervlakte (Watsons *face*)⁸ in de vorm van tekens (*clues*: 'your features and especially your eyes'), die door de

aandachtige beschouwer kunnen worden gelezen ('read my train of thought'). In narratologische termen: er is een geschiedenis die onafhankelijk van de tekst bestaat, en die in een narratieve tekst wordt gerepresenteerd. Aan de hand van deze tekst kan de lezer de oorspronkelijke geschiedenis reconstrueren. Daarmee wordt een wat paradoxale logica van de verhouding tussen tekst en geschiedenis beschreven: Holmes heeft geen directe toegang tot de gedachten van Watson, hij beschikt slechts over een tekst, een te interpreteren teken, Watsons gezicht – 'le lecteur ne perçoit pas directement, il décode le signe qui signifie la perception' (Bal 1984: 9). Desalniettemin gaat hij uit van de vooronderstelling dat de geschiedenis logisch en chronologisch aan de tekst vooraf gaat, dat er aan de gezichtsuitdrukkingen en oogbewegingen van Watson een gedachtengang ten grondslag ligt. De narratieve logica nu waarop deze leeshouding van Holmes gebaseerd is, is inherent aan het lezen van verhalende teksten in het algemeen.

Tomasjevski's omschrijvingen, in de vertaling van Todorov, van *fabula* – 'ce qui s'est effectivement passé' – en *suzjet* – 'comment le lecteur en a pris connaissance' – laten *fabula* logisch en chronologisch aan *suzjet* voorafgaan: de lezer neemt kennis van iets ('en a pris connaissance') dat al gebeurd is ('effectivement passé'). Het onderscheid tussen *fabula* en *suzjet* legt daarmee een essentiële vooronderstelling bij het lezen van elke verhalende tekst bloot, namelijk dat een dergelijke tekst een reeks gebeurtenissen weergeeft, en dat de lezer aan de hand van de tekst in staat moet zijn om vast te stellen over welke gebeurtenissen het gaat. Dezelfde vooronderstelling is werkzaam bij een narratologische analyse van een verhalende tekst. Zoals Jonathan Culler het stelt:

narratological analysis of a text requires one to treat the discourse [i.e. het *suzjet*] as a representation of events which are conceived of as independent of any particular narrative perspective or presentation and which are thought of as having the properties of real events (Culler 1981: 171).

Culler wijst erop dat deze 'gebeurtenissen', waaruit de *fabula* volgens de genoemde vooronderstelling bestaat, functioneren als een 'nontextual given', dat ze een niet-talig karakter hebben. Het *suzjet* ziet hij vervolgens als 'a way of interpreting, valuing, and presenting this nontextual substratum' (ibid.: 172). De termen waarvan Culler zich bedient, *story* en *discourse*, zijn in dat verband enigszins problematisch. Dit wordt duidelijk als Culler *story* definieert als 'a sequence of actions or events' (ibid.: 169), terwijl het woord eigenlijk al de representatie van die gebeurtenissen in een verhaal betekent ('telling a story'). Daarentegen legt *discourse* de nadruk wat al te zeer op het talige karakter van de weergave van de *story*, waar *suzjet* veel meer

betrekking heeft op de ordening van de gebeurtenissen waaruit de *fabula* bestaat. Het woord *discourse* suggereert bovendien een vertelinstantie en een vertelactiviteit, waardoor het dichters bij Bals 'tekst' dan bij haar 'verhaal' komt te liggen.⁹

Het is van belang om in te zien dat de idee van niet-tekstuele gebeurtenissen die in een tekst worden weergegeven, in feite een mimetische illusie is, aangezien de lezer alleen kennis kan nemen van die gebeurtenissen door middel van het *suzjet*, 'which is all that he ever directly knows' (Brooks 1984: 13). De relatie tussen *fabula* en *suzjet* krijgt daarmee een paradoxaal karakter: de lezer construeert de *fabula* op grond van het *suzjet*, maar gaat er vervolgens vanuit dat de *fabula* logisch en chronologisch aan het *suzjet* voorafgaat. Culler wijst op het hiërarchische karakter van dit narratologische onderscheid tussen gebeurtenissen en de tekstuele representatie ervan, maar geeft vervolgens ook aan hoe 'the functioning of narratives often subverts [this hierarchy] by presenting events not as givens but as the products of discursive forces or requirements' (Culler 1981: 172). Er zijn dus in verhalende teksten vaak momenten aan te wijzen waar de tekst niet passief een gebeurtenis weergeeft, maar actief bij de vorming van die gebeurtenis betrokken is.

Van de concrete voorbeelden die Culler van dergelijke momenten geeft is dat van Sophocles' toneelstuk *Koning Oedipus* misschien wel het duidelijkste. Het stuk draait om de geleidelijke onthulling dat Oedipus zijn vader Laios heeft vermoord en met zijn moeder is getrouwd. Oedipus' schuld aan de dood van zijn vader is volgens Culler voor een belangrijk deel het gevolg van 'the convergence of discursive forces'. Een definitief bewijs dat Oedipus schuldig is, in de vorm van bijvoorbeeld een ooggetuige-verslag, wordt niet gegeven, maar zowel de lezer als Oedipus zelf raken er in de loop van het toneelstuk van overtuigd dat de zoon zijn vader wel vermoord móet hebben:

Oedipus leaps to the conclusion, and every reader leaps with him, that he is in fact the murderer of Laius. His conclusion is based not on new evidence concerning a past deed, but on the force of meaning, the interweaving of prophecies and the demands of narrative coherence (ibid. 1981: 174).

Culler benadrukt dat het er hem niet om te doen is, te bewijzen dat Oedipus 2400 jaar lang valselijk is beschuldigd. Waar het hem om gaat is dat Oedipus' schuld nooit definitief wordt bewezen, maar dat de narratieve logica van het toneelstuk, de opbouw van het verhaal, die schuld onontkoombaar maakt.¹⁰ Er is voorspeld dat Oedipus zijn vader zou vermoorden, en Oedipus heeft een oude man vermoord op een plaats en tijdstip waarop Laios vermoord zou kunnen zijn. Als dan vervolgens wordt onthuld dat Oedipus de zoon van Laios is, dan is het *narratieve* gevolg dat Oedipus Laios heeft vermoord:

Instead of saying, therefore, that there is a sequence of past events that are given and which the play reveals with certain detours, we can say that the crucial event is the product of demands of signification. Here meaning is not the effect of a prior event but its cause (ibid.).

In Sophocles' toneelstuk – in feite ook een soort detective-verhaal – wordt daarmee een algemeen kenmerk van verhalende teksten letterlijk gedramatiseerd.

Ook wanneer we de tweedeling van Tomasjevski en Culler door de driedeling van Bal vervangen, blijft Cullers redenering valide: de lezer construeert de geschiedenis op grond van de narratieve tekst die zij/hij leest, en gaat er vervolgens van uit dat de geschiedenis aan die tekst voorafgaat. In *CARD-I* laat de ingebedde geschiedenis van Watsons gedachtengang het kunstmatige (illusoire) karakter van die leeshouding zien. Als gezegd fungeert Watsons gedachtengang in *CARD-I* als de aanvankelijk afwezige geschiedenis van het misdrijf, die door de activiteit van de detective aanwezig wordt gesteld. De afwezigheid van de gedachtengang wordt benadrukt doordat Watson zich zijn overpeinzingen niet meer kan herinneren ('Perhaps you cannot yourself recall how your reverie commenced?'). Holmes doet vervolgens zijn verhaal en Watson bevestigt dat zijn vriend het bij het rechte eind heeft gehad.

Hier doet zich echter een probleem voor: hoe kan Watson Holmes' verhaal bevestigen als hij zich niet meer kan herinneren hoe zijn gedachtengang is verlopen? Een mogelijk antwoord zou kunnen zijn dat Watson, bij het horen van Holmes' verhaal, zich alles weer voor de geest kan halen. Maar ook in dat geval valt niet na te gaan in hoeverre Holmes vertelt wat Watson zich 'weer' herinnert, en in hoeverre die herinnering vorm krijgt door het vertellen van Holmes. In Cullers termen: het is niet mogelijk om uit te sluiten dat de *story* van Watsons gedachtengang het produkt is van de *discourse* van Holmes. Holmes' re/constructie *vormt* op die manier de gedachtengang van Watson, in beide betekenissen van het woord, aangezien die gedachtengang voor de lezer alleen kenbaar is via de weergave van Holmes.

Cullers analyse leidt tot de conclusie dat in elke verhalende tekst een confrontatie plaats vindt tussen twee narratieve logica's:

These two logics, one of which insists upon the causal efficacy of origins and the other of which denies their causal efficacy, are in contradiction but they are essential to the way in which the narrative functions. One logic assumes the primacy of events; the other treats the events as the products of meanings (Culler 1981: 178).

Anders gezegd: de ene logica gaat uit van het primaat van de geschiedenis, de andere logica beschouwt de geschiedenis als het produkt van de betekenis van de narratieve tekst. De eerste logica kan als mimetisch of *realistisch* worden gekenschetst, aangezien deze uitgaat van een werkelijkheid die in een tekst wordt weergegeven, wordt ge-re-presenteerd.¹¹ De tweede logica zou ik, in navolging van Bal (1984: 7), *semiotisch* willen noemen, omdat hier de tekst, het teken het uitgangspunt vormt.¹² Wanneer nu, binnen het detectie-proces van Holmes, (de geschiedenis van) het misdrijf wordt beschouwd als een diepte of essentie, waarvan de aanwijzingen een echo, een letterlijk en figuurlijk *oppervlakkige* weergave zijn, dan is daarmee een leeshouding beschreven die kiest voor een realistische narratieve logica: de aanwijzingen, de 'tekst' waarin het misdrijf zich aan de detective toont, zijn secundair in relatie tot de gebeurtenissen waaruit de geschiedenis van het misdrijf bestaat.

Op grond van CARD-I is het dus mogelijk om Todorovs analyse van de formele structuur van de klassieke detective te bevestigen, waar hij deze beschrijft als bestaande uit twee geschiedenissen, de (aanwezige) geschiedenis van het onderzoek en de (afwezige) geschiedenis van het misdrijf. Deze geschiedenissen verhouden zich echter niet als een *suzjet* tot een *fabula*, maar als een primaire geschiedenis tot een ingebedde geschiedenis, aangezien de geschiedenis van het misdrijf alleen *binnen* de geschiedenis van het onderzoek aanwezig kan worden gesteld. Het kunnen vertellen van het verhaal van de afwezige geschiedenis vormt op die manier de inzet van het vertellen van het verhaal van de aanwezige geschiedenis. Daarmee thematiseert de detective het principe van de semiotische visie op narrativiteit: hoe komt betekenis *in* een verhaal tot stand, hoe komt betekenis *als* verhaal tot stand? De activiteit van de speurder maakt de afwezige, aanvankelijk niet (door middel van een verhaal) te representeren geschiedenis van het misdrijf in de vorm van een (ingebod) verhaal vertelbaar.

Deze detective-activiteit kan worden beschreven als een leesactiviteit die uitgaat van een realistische narratieve logica. Daarbij gaan gebeurtenissen vooraf aan en bestaan ze onafhankelijk van hun representatie. Maar die vooronderstelling staat op gespannen voet met de aard van de detective-activiteit, die semiotisch is: de detective ziet zich geconfronteerd met een teken, met de tekst van het misdrijf, waaraan hij betekenis moet toekennen. Daarmee wordt de confrontatie van de twee narratieve logica's, die volgens Culler in elke narratieve tekst plaatsvindt, in detective-verhalen gethematiseerd.

Vervolgens kan deze confrontatie tussen een realistische en een semiotische narratieve logica worden doorgetrokken naar het niveau van de narratologische theorie, naar de vraag of er met betrekking tot de narratieve

tekst twee lagen (Todorov, *fabula-suzjet*) dan wel drie lagen (Bal, tekst-verhaal-geschiedenis) moeten worden onderscheiden. In feite is dit de discussie die ook Bal aan het begin van haar boek *Narratologie* aanroert als zij het, eveneens met betrekking tot de narratieve tekst, heeft over een 'double procédure d'explicitation':

On peut se demander: comment l'histoire devient-elle texte narratif? On peut se demander aussi: comment le texte narratif devient-il histoire? La première question est celle que se sont posée les structuralistes de la première heure. [...] La deuxième question est celle de l'approche sémiotique (Bal 1984: 7).

Waar Todorov zonder veel moeite geïdentificeerd kan worden als één van de 'structuralistes de la première heure', blijkt uit Bals eigen onderzoek dat zij kiest voor 'l'approche sémiotique', en dat het deze benadering is die een driedeling noodzakelijk maakt.

In een latere publikatie brengt Bal haar uitspraak over de twee posities uit het hierboven gegeven citaat direct in verband met Cullers artikel over *story* en *discourse*, en dan wordt ook duidelijk waarom de vroeg-structuralistische positie (de tweedeling) als realistisch te beschouwen is:

On peut considérer le texte comme un rapport d'événements; même s'ils sont fictifs, on les considère nécessairement comme antérieurs à leur description. Ils ont dû être d'abord soit imaginés, soit réalisés, pour pouvoir être décrits par suite. On peut aussi considérer le texte comme un processus sémiotique qui engendre, dans l'interprétation, les événements qu'il écrit; inversion que j'ai déjà proposée (Bal 1986: 137-138).

'Déjà proposée' verwijst terug naar de aangehaalde passage uit *Narratologie*, waarmee de vroeg-structuralistische positie direct wordt verbonden met een realistische ('rapport des événements', 'antérieurs à leur description') narratieve logica.

Problematisch punt binnen de confrontatie van de twee posities is de status van de middelste laag uit Bals driedeling, de laag van het verhaal. Eerder gaf ik al aan dat Cullers term *discourse* dichter bij Bals 'tekst' dan bij haar 'verhaal' lijkt te liggen. Ook Tomasjevski's omschrijving van *suzjet* ('comment le lecteur en a pris connaissance') vertoont overeenkomsten met Bals 'tekst'.¹³ Het lijkt dus met name de laag van het verhaal te zijn die ontbreekt bij het aanhouden van een tweedeling. In hoofdstuk 1.2 zullen we Holmes in actie zien bij het oplossen van het mysterie rond de kartonnen doos, en daaruit zal naar voren komen dat bij de narratieve productie van betekenis de laag van het verhaal van cruciaal belang is.

1.2 'What is the meaning of it?'

Via Todorov en Eisenzweig is de klassieke detective te beschrijven als 'un récit qui en recherche un autre', als een verhaal waarin de aanvankelijke onmogelijkheid om een ander verhaal te vertellen wordt verteld en opgelost. Het gevaar bestaat echter, met name in het geval van Todorovs vroeg-structuralistische benadering, dat bij een nadruk op de formele structuur van het genre het *dynamische* aspect van de detective over het hoofd wordt gezien.¹⁴ Dit dynamische aspect nu kan worden belicht aan de hand van Peter Brooks' benadering van de narratieve plot.

Narrativiteit is volgens Brooks te beschouwen als een strategie van de geest om greep te krijgen op de werkelijkheid, namelijk door middel van een verhaal.¹⁵ Dit verhaal is opgebouwd uit afzonderlijke elementen, uit al dan niet fictieve gebeurtenissen die worden afgebakend en geordend, en die zo een nieuwe (narratieve) betekenis krijgen. Brooks identificeert dit ordenende en afbakenende principe als de *plot* van een verhaal:

Plot is the principle of interconnectedness and intention which we cannot do without in moving through the discrete elements – incidents, episodes, actions – of a narrative (Brooks 1984: 5).

Meer specifiek heeft de kennis die door middel van verhalen wordt overgebracht, die in feite *uitsluitend* door middel van verhalen *kan* worden overgebracht, betrekking op tijd en temporaliteit. Brooks ziet plot dan ook als een dynamisch principe, waarbij de afzonderlijke verhaalelementen niet in één keer in een nieuwe ordening worden gepresenteerd, maar waarbij die ordening en de bijbehorende betekenisproductie in de loop van het verhaal plaatsvinden, in de ontwikkeling van het verhaal in de tijd. Elk verhaal draagt daardoor de belofte van een ontknoping in zich, een onthulling van de uiteindelijke betekenis waarbinnen alle elementen op hun plaats vallen. Plot, aldus Brooks, 'is an interpretive structuring operation elicited, and necessitated, by those texts that we identify as narrative, where we know the meanings are developed over temporal succession in a suspense of final predication' (ibid.: 19).

Om zijn notie van plot narratologisch te onderbouwen maakt Brooks gebruik van twee van de vijf codes die Roland Barthes onderscheidt in *S/Z* (Barthes 1970), de *proairetische* code en de *hermeneutische* code. In tegstelling tot de andere drie zijn deze twee codes onomkeerbaar in een verhaal, moeten ze gedecodeerd worden vanaf het begin van een verhaal naar het einde toe. De proairetische code heeft te maken met de actie-logica van een verhaal, met de opeenvolging van gebeurtenissen. De hermeneutische code heeft te maken met de *suspense* van een verhaal, met

idelijke ontwikkeling van betekenis via uitstel en gedeeltelijke lling. Aan de hand van deze twee codes komt Brooks tot een rijving van plot als ‘an “overcoding” of the proairetic by the neutic, the latter structuring the discrete elements of the former into interpretive wholes, working out their play of meaning and cance’ (Brooks 1984: 18).

t detective-verhaal is voor Brooks ‘the clearest and purest example of rmeneutic’, aangezien daarin alles draait om de onthulling van een l, het raadsel zelfs het bestaansrecht van het verhaal vormt. Het lijkt hter juister om te zeggen dat het detective-verhaal, in Brooks’ termen, est extreme overcodering van de proairetische code door de neutische code laat zien. Want hoe bepalend deze laatste ook moge r valt ook in de detective niet te ontkomen aan een opeenvolging van rtenissen. Dit geeft tegelijkertijd aan dat Brooks’ notie van plot bijna valt met (zijn interpretatie van) Barthes’ hermeneutische code: zoals meneutische code de elementen structureert waaruit de proairetische s opgebouwd, zo structureert plot de elementen waaruit een verhaal is ouwd. Waarmee, opnieuw, de detective tot ‘verhaal der verhalen’ , tot het genre dat exemplarisch is voor narrativiteit als zodanig. wil nu Brooks’ principe van plot gebruiken om het dynamische aspect e detective te beschrijven, om te laten zien *hoe* de onmogelijkheid om rhaal van de afwezige geschiedenis van het misdrijf te vertellen in en het detective-verhaal wordt opgelost. Daarbij heeft Brooks al in zoverre id geëffend dat ook hij (kort) een Sherlock Holmes-verhaal analyseert, *Musgrave Ritual*’ (MUSG). Door middel van een op Brooks ireerde lezing van CARD-II wil ik nagaan in hoeverre een dergelijke verbonden kan worden met mijn eerdere bevindingen met betrekking detective op grond van CARD-I.

ock Holmes is niet alleen goed in het lezen van het gezicht van Watson, ook een uitstekend lezer van teksten in meer letterlijke zin. We zagen Watson in het begin van CARD ‘the barren morning paper’ terzijde ; vlak daarvoor had hij al opgemerkt: ‘the morning paper was eresting’. Volgt de episode van het gedachten lezen, waarna Holmes ns aandacht voor meer serieuze zaken vraagt:

ave you observed in the paper a short paragraph referring to the markable contents of a packet sent through the post to Miss Cushing, of oss Street, Croydon?”

“No, I saw nothing.”

“Ah! Then you must have overlooked it” (Doyle 1981: 890).

Holmes laat Watson het krantebericht voorlezen, waarmee het avontuur een aanvang neemt. Een zekere Miss Susan Cushing heeft uit Belfast een pakje zonder afzender ontvangen, met daarin twee menselijke oren in een kartonnen doos. Enkele jaren geleden heeft zij kamers verhuurd aan een drietal medische studenten, die ze vanwege hun gedrag de huur ook weer opzegde. De politie denkt dat het pakje met de oren een 'grap' uit wraak van de studenten is.

Holmes is dus niet alleen een goede lezer van ogen en gezichtsuitdrukkingen, maar ook van krantartikelen. Voor Watson is de krant 'barren' en 'uninteresting'. Omdat hij zit te mijmeren over zijn 'depleted bank account' heeft hij geen aandacht voor het artikeltje over Miss Cushing, dat zich 'under the financial column' bevindt: zijn leesvermogen wordt beperkt door zijn preoccupaties ('I saw nothing'). Het beeld van Holmes als goede lezer wordt bovendien versterkt door een andere observatie van Watson uit het begin van het verhaal: 'Holmes lay curled upon the sofa, reading and re-reading a letter which he had received by the morning post' (ibid.: 888). Holmes neemt kennelijk geen genoegen met één enkele lezing van de brief, hij bestudeert deze meerdere malen. De brief blijkt afkomstig van politie-inspecteur Lestrade, die de bijstand van de detective inroept in verband met de zaak van de kartonnen doos met de oren.

Holmes en Watson reizen af naar Croydon, waar Lestrade hen opwacht. Holmes krijgt de doos met de oren te zien, bestudeert nauwkeurig alle details en concludeert dat er een dubbelmoord is gepleegd. Vervolgens heeft hij een kort gesprek met Susan Cushing over haar zusters Sarah en Mary en haar zwager Jim Browner. Na dit gesprek verstuurt Holmes een telegram naar Belfast en gaat hij lunchen met Watson. 's Middags komt er antwoord uit Belfast, en Holmes kan de naam van de dader aan inspecteur Lestrade overhandigen:

Holmes scribbled a few words upon the back of one of his visiting cards and threw it over to Lestrade.

"That is the name," he said. [...] "I should prefer that you do not mention my name at all in connection with the case, as I choose to be only associated with those crimes which present some difficulty in their solution. Come on, Watson." We strode off together to the station, leaving Lestrade still staring with a delighted face at the card which Holmes had thrown him (ibid.: 895).

Weer thuis legt Holmes aan Watson uit hoe hij tot zijn conclusie is gekomen. Daarbij draait het met name om een vergelijking van één van de twee oren uit het pakje met de oren van Susan Cushing, waaruit een familie-relatie met het slachtoffer blijkt. Via de gegevens die Holmes uit het gesprek met Miss Cushing krijgt, komt hij tot de conclusie dat Jim Browner uit jaloezie zijn vrouw Mary en haar minnaar heeft vermoord, en dat ook Sarah Cushing bij de gebeur-

tenissen betrokken was. Browner heeft de oren aan Sarah Cushing gestuurd, die tot voor kort bij haar zuster inwoonde. Door de adressering 'Miss S. Cushing' kwam het pakje bij Susan terecht.

Ter bevestiging ontvangt Holmes twee dagen later een briefje van Lestrade, waarin deze meldt dat Browner gearresteerd is. De volledige bekentenis van de dader is bijgesloten en wordt door Holmes voorgelezen. Sarah heeft ooit geprobeerd Browner te verleiden, maar hij wees haar af. Uit wraak zet Sarah Mary tegen hem op. Mary begint een relatie met een kennis van Sarah, Alec Fairbairn. Browner betrapt hen en slaat hen de hersens in. Hij snijdt hen ieder een oor af en stuurt deze naar Sarah, die volgens hem de oorzaak van alle ellende is. Na het lezen van de bekentenis is het Holmes vreemd te moede:

"What is the meaning of it, Watson?" said Holmes solemnly as he laid down the paper. "What object is served by this circle of misery and violence and fear? It must tend to some end, or else our universe is ruled by chance, which is unthinkable. But what end? There is the great standing perennial problem to which human reason is as far from an answer as ever" (ibid.: 901).

En met deze verzuchting eindigt het verhaal.

CARD-II begint en eindigt met in totaal vier teksten, die direct (tussen dubbele aanhalingstekens en/of gescheiden van de rest van de tekst door witregels) worden weergegeven. Aan het begin staan het krantartikel over Susan Cushing – getiteld 'A Gruesome Packet' – en het eerste briefje van inspecteur Lestrade, aan het einde staan het tweede briefje van Lestrade en de bekentenis van Browner. Tussen deze twee maal twee teksten wordt twee keer een verslag van het onderzoek van Holmes gegeven, eenmaal als diegetisch verhaal (Watson vertelt), eenmaal als hypodiegetisch verhaal (Holmes vertelt binnen de vertelling van Watson). Schematisch:

Tekst ('A Gruesome Packet')
 Tekst (1e briefje Lestrade)
 Verslag onderzoek (diegetisch)
 ----- (on/begrip)
 Verslag onderzoek (hypodiegetisch)
 Tekst (2e briefje Lestrade)
 Tekst (bekentenis Browner)

De twee helften van deze symmetrische structuur worden gescheiden door de mate van begrip van de respectievelijke woordvoerders. In de eerste twee teksten spreken een anonieme journalist en Lestrade hun onbegrip uit met

betrekking tot de gebeurtenissen rondom de kartonnen doos. Watson herhaalt dit onbegrip, maar dan met betrekking tot het onderzoek van Holmes: hij begrijpt niet wat zijn vriend aan het doen is. Daarop volgt Holmes' uitleg, en in de tweede brief is ook Lestrade nu verlicht. In de laatste tekst wordt ten slotte het complete verhaal van het misdrijf verteld.

Deze symmetrische structuur benadrukt een zekere mate van gelijkheid tussen het begin van CARD-II (het kranteartikel) en het einde (de bekentenis van Browner), tussen de eerste en de laatste van de vier teksten. In het kranteartikel wordt beschreven wie Susan Cushing is, in welke situatie zij een mysterieus pakje ontvangt en wat de aard van de inhoud is. Tevens wordt geprobeerd om de doos met de oren van een verklaring te voorzien door de 'grap-theorie' van de politie; deze betekenis van het pakje zal niet juiste blijken. Het kranteartikel bevat dus een te interpreteren teken, een te lezen tekst, die zich echter aan een interpretatie, een lezing lijkt te onttrekken.

In de termen van de driedeling van Bal kun je zeggen dat het te interpreteren teken op het bestaan van een geschiedenis wijst (iemand met het pakje verstuurd hebben), maar dat het bij die geschiedenis behorende verhaal ontbreekt, zodat het teken geen *narratieve* tekst is. Er is geen mediërende instantie tussen tekst en geschiedenis, die van die tekst een narratieve tekst maakt. Tegenover het kranteartikel staat de bekentenis van Browner, waarin het ontbrekende verhaal wordt verteld, waarin de 'juiste' betekenis van de doos met de oren wordt gegeven. Kranteartikel en bekentenis komen zo in een relatie tot elkaar te staan van een mislukte poging om een tekst van een verhaal te voorzien versus een geslaagde poging. Tussen begin en einde van CARD-II vindt een transformatie plaats van een niet-narratieve tekst naar een narratieve tekst.

Aan de hand van MUSG komt Brooks tot een vergelijkbare structuur van het detective-verhaal. MUSG heeft als uitgangspunt een briefje met daarop aanwijzingen voor het uitvoeren van schijnbaar betekenisloze, rituele handelingen. Uiteindelijk blijkt dat het op de juiste wijze uitvoeren van die handelingen naar een historische schat leidt. Daarmee verandert ook hier een aanvankelijk betekenisloze, niet-narratieve tekst in een betekenisvolle, narratieve tekst, aangezien de schat letterlijk een ontbrekend verhaal van de Engelse geschiedenis vormt. Brooks ziet hierin een 'allegory of plot', in die zin dat MUSG laat zien hoe in elke verhalende tekst een 'incomprehensible metaphor of transmission must be unpacked as a metonymy':

the terminal points of [MUSG] offer a blinded metaphor of transmission (the ritual as 'absurd business') and an enlightened metaphor of transmission (the ritual as part of the history of English monarchy) [...]. What lies between the two related poles is the enactment of the first metaphor as metonymy [...] in order to establish the second, more fully semiotic metaphor (Brooks 1984: 27).

De kennis die door middel van een verhaal wordt overgebracht heeft volgens Brooks op de een of andere manier altijd betrekking op het overbrengen van kennis (*transmission*), is dus zowel een thematisch als een structureel element van verhalen. Detective-verhalen laten zien hoe deze kennisoverdracht plaatsvindt, laten de werking van narrativiteit zien en de problemen die daarbij (kunnen) optreden.

In CARD-II is het pakje dat Susan Cushing met de post ontvangt de 'verblinde' of 'inactieve' metafoor van waaruit het verhaal zich ontwikkelt. Het pakje zal een metaforische brief van Jim Browner aan Sarah Cushing blijken te zijn, om zijn gevoelens van haat ten opzichte van haar te uiten.¹⁶ Tevens moet de doos met de oren aan Sarah een verhaal vertellen, namelijk het verhaal van Browners misdrijf. Het overbrengen van de boodschap mislukt aanvankelijk, enerzijds omdat het pakje niet bij Sarah maar bij Susan terecht komt, anderzijds omdat de boodschap niet als boodschap wordt herkend. Politie en krant minimaliseren het informatie-gehalte van het pakje door de theorie dat het om een betekenisloze, ongemotiveerde grap van de medische studenten gaat. Ze blokkeren daardoor het verhaal achter het pakje, en daarmee de mogelijkheid van *transmission*.

Datgene wat Brooks 'unpacking the metaphor' noemt, beschrijft letterlijk Holmes' reactivering van het pakje als boodschap: hij pakt de doos met de oren uit en maakt een begin met de re/constructie van Browners verhaal, door achtereenvolgens het touwtje om het pakje, het papier, de adressering, de doos, de vulling en uiteindelijk de twee oren nauwkeurig te onderzoeken. Holmes herhaalt zo de handelingen van Susan Cushing en inspecteur Lestrade, waarmee hij opnieuw als goede lezer tegenover twee slechte lezers wordt geplaatst, het meest expliciet wanneer hij met Watson en Lestrade de adressering van het pakje bespreekt:

"Address printed in rather straggling characters: 'Miss S. Cushing, Cross Street, Croydon.' Done with a broad-pointed pen, probably a J, and with very inferior ink. The word 'Croydon' has been originally spelled with an 'i', which has been changed to 'y'. The parcel was directed, then, by a man – the printing is distinctly masculine – of limited education and unacquainted with the town of Croydon" (Doyle 1981: 891).

De oppositie tussen goede en slechte lezers heeft dus tevens betrekking op het al dan niet in staat zijn om een geblokkeerde betekenis weer vrij te maken, om de *transmission* weer op gang te brengen.

De twee metonymische figuren die in CARD-II, en feitelijk in elk detective-verhaal, de 'blinded metaphor of transmission' tot een 'enlightened metaphor of transmission' maken, zijn de substitutie van deel voor geheel (*pars pro toto*), en de substitutie van oorzaak voor gevolg (*metalepsis*). De eerste figuur treffen we bijvoorbeeld aan als Holmes op grond van de afgesneden oren tot de conclusie komt dat er een dubbelmoord is gepleegd, of meer in het algemeen, als hij op grond van enkele details het gehele misdrijf reconstrueert. De *metalepsis* is nog bepalender voor de detective als genre, aangezien daar de inzet altijd de weg terug is van een gevolg (een gepleegd misdrijf, meestal in de vorm van een lijk¹⁷) naar een oorzaak (de dader en diens motieven). Meer concreet substitueert Holmes bijvoorbeeld in het hierboven aangehaalde citaat de oorzaak van een laag opleidingsniveau voor het gevolg van een spelfout.

CARD-II leidt tot de bekentenis van Browner, waarin een uitleg wordt gegeven van de betekenis van het pakje; de kennisoverdracht is weer hersteld. Maar in hoeverre is dit te beschouwen als een 'verlichte' – of 'transactieve' – metafoor? Daarvoor is het nodig om Holmes' verzuchting aan het einde van de tekst bij de interpretatie te betrekken. Zoals in het krantartikel de vraag werd gesteld naar de betekenis van het pakje, zo vraagt Holmes zich af wat de betekenis van verhalen in het algemeen is: 'What is the meaning of it, Watson?' Maar in tegenstelling tot het krantartikel legt hij zich niet neer bij een te gemakkelijk antwoord van betekenisloosheid: het universum moet een doel hebben, toeval is ondenkbaar. Net als MUSG komt ook CARD uit bij een groter en meeromvattend verhaal, een *métarécit*, namelijk het verhaal van een kenbare, aan de wetten van oorzaak en gevolg gehoorzamende wereld. Dit verhaal kan echter alleen in stand worden gehouden door steeds maar weer aan te tonen dat deze wetten van de causaliteit ook werkelijk universele wetten *zijn*, hetgeen in klassieke detective-verhalen gebeurt. Meer nog dan te eindigen in een 'enlightened metaphor of transmission' is het detective-verhaal zelf die metafoor.

Een cruciaal moment in CARD-II is de ontdekking door Holmes van de overeenkomst tussen de oren van Susan Cushing en één van de twee oren in de kartonnen doos, het oor van het vrouwelijke slachtoffer. Hieruit concludeert hij dat er een bloedverwantschap moet bestaan tussen Susan Cushing en het slachtoffer, en dit leidt hem naar de oplossing van de zaak. Watson is getuige van de ontdekking, maar hij heeft niet door welke belangrijke observatie Holmes doet:

olmes] paused, and I was surprised, on glancing round to see that he was ring with singular intentness at the lady's profile. Surprise and isfaction were both for an instant to be read upon his eager face, though en she glanced round to find out the cause of his silence he had become demure as ever. I stared hard myself at her flat, grizzled hair, her trim cap, - little gilt earrings, her placid features; but I could see nothing which lld account for my companion's evident excitement (Doyle 1981: 893).

gt voor de hand om deze scène te vergelijken met de episode van het hten lezen in CARD-I, zij het dat de situatie hier gecompliceerder is. In -I leidde Holmes gegevens af uit het gezicht van Watson met cking tot diens gedachtengang, die op dat moment funtioneerde als de iedenis van het misdrijf. Op zijn beurt spiegelde Watson in die episode iviteit van Holmes, door zijn poging om het gezicht van Henry Ward ier te doorgronden ('you looked hard across as if you were studying aracter in his features'). Maar Watson is op dat moment niet in staat in het gezicht van Beecher een geschiedenis te ontlennen, en neemt zijn icht tot een al bestaande geschiedenis, 'the incidents of Beecher's -'. De goede lezer Holmes heeft een produktieve blik, de slechte lezer n een improduktieve.

de hierboven geciteerde scène uit CARD-II lijkt Watson een poging te nemen om datgene wat hij van Holmes heeft geleerd in praktijk te en. Hij slaagt daarin gedeeltelijk: 'surprise and satisfaction were [...] to id upon his eager face', Watson is in staat om Holmes' gezicht althans een deel te lezen. Het is duidelijk dat Holmes een belangrijke vatatie doet ('evident excitement'), maar de aard van deze observatie, het t van Holmes' verrassing en voldoening blijft duister. Enerzijds zien n en Holmes hier in principe hetzelfde (het gezicht van Susan ng), anderzijds ziet Holmes meer, doet hij, zoals hij later in het verhaal t, een observatie van 'enormous importance', terwijl Watson opnieuw ijn onvermogen blijkt geeft: 'I could see nothing'.

t verschil tussen de respectievelijke 'blikken' van Holmes en Watson, 1 dat wat elk van hen ziet/observeert/waarneemt, kan worden idelijkt door middel van het begrip focalisatie. Zoals ik al eerder rkte berust de focalisatie in CARD, afgezien van de inleidende alinea, in instantie bij het personage Watson: er is sprake van een *personage-den* of *interne* focalisatie (cf. Bal 1990: 118). De verteller Watson weet, geciteerde scène uit CARD-II, dat Holmes' verbazing de oren van Susan ng betreft, maar deze kennis is niet toegankelijk voor het personage n: de verteller reconstrueert door middel van de focalisatie het grip van het personage. Pas in tweede instantie, als Holmes Lestrade de van de dader heeft overhandigd en hij Watson uitlegt hoe hij tot de

oplossing van de zaak is gekomen, staat Watson de focalisatie af aan de ingebodde verteller Holmes, die op zijn beurt weer het personage Holmes laat focaliseren:

“I had [...] examined the ears in the box with the eyes of an expert and had carefully noted their anatomical peculiarities. Imagine my surprise, then, when on looking at Miss Cushing I perceived that her ear corresponded exactly with the female ear which I had just inspected. The matter was entirely beyond coincidence. There was the same shortening of the pinna, the same broad curve of the upper lobe, the same convolution of the inner cartilage. In all essentials it was the same ear” (Doyle 1981: 896).

De twee citaten doen beide verslag van dezelfde situatie, het eerste gezien door de ogen van (het personage) Watson, het tweede door de ogen van (het personage) Holmes.

Bal definieert focalisatie als ‘de relatie tussen de “visie”, de instantie die ziet, en datgene wat gezien wordt. De relatie is een inhoudelijke categorie ten opzichte van de narratieve tekst: A vertelt dat B ziet dat C doet’ (Bal 1990: 118). Deze laatste formule geeft aan dat de focalisatie (‘B ziet’) binnen de driedeling tekst-verhaal-geschiedenis thuis hoort in de laag van het verhaal. Elders is Bal nog explicieter: ‘A zegt dat B ziet dat C doet, waarbij A de tekst produceert, B het verhaal dat de inhoud van die tekst is, en C de geschiedenis die in het verhaal wordt gepresenteerd’ (ibid.: 19).¹⁸ Elk verhaal is daarmee het produkt van een focalisatie-activiteit. Dit valt te illustreren aan de hand van de geschiedenis van het onderzoek in *CARD-II*. Holmes’ activiteiten als detective vormen een geschiedenis (C doet), het personage Watson focaliseert deze geschiedenis en produceert op die manier een verhaal (B ziet), en dit verhaal wordt door de verteller Watson verteld, waardoor een narratieve tekst ontstaat (A zegt/vertelt).

Op dit punt wil ik weer terugkeren naar de eerder beschreven transformatie in *CARD-II* van een niet-narratieve tekst naar een narratieve tekst, een transformatie die te maken had met het invullen van een ontbrekend verhaal, een mediërende instantie tussen tekst en geschiedenis. Dit verhaal blijkt nu het produkt te zijn van de focalisatie-activiteit van Holmes – van de ‘blik’ van Holmes, van de observaties van Holmes, van de lees-activiteit van Holmes. Wanneer Holmes zich als een goede lezer of een goede waarnemer profileert, dan is hij in feite bezig met het focaliseren van de geschiedenis van het misdrijf. Hij tracht retrospectief een beeld te vormen van gebeurtenissen die noch door hem zijn waargenomen, noch door de andere lezers die op dat moment voorhanden zijn (Watson, Lestrade en Susan Cushing).

Opnieuw is er daarmee sprake van een situatie van inbedding. Watson, die Holmes naar het gezicht van Susan Cushing ziet kijken, focaliseert de

geschiedenis van het onderzoek en produceert zo (een deel van) het verhaal van het onderzoek. Binnen die geschiedenis van het onderzoek is het kijken van Holmes een gebeurtenis. Maar die gebeurtenis kan ook weer beschreven worden als een focalisatie-activiteit: Holmes focaliseert de geschiedenis van het misdrijf en produceert zo (een deel van) het verhaal van het misdrijf. In narratologische zin is Watson dus niet alleen als verteller, maar ook als focalisator 'superieur' aan Holmes.

Verder volgt uit het voorgaande dat het leggen van verbanden, met name van causale verbanden, een activiteit is die zich afspeelt op de laag van het verhaal, en niet op die van de geschiedenis. Dit is van belang als het gaat om de vraag of focalisatie een aspect van elke narratieve tekst is. Binnen het model van Bal is de 'nul-focalisatie' van Genette (1972: 206) per definitie onmogelijk, omdat er zonder focalisatie ook geen produkt van die focalisatie, geen verhaal meer is. CARD-II bevestigt dit: de causale verbanden ontstaan door de actieve, produktieve blik van Holmes. In hoofdstuk 2 kom ik hier nog op terug.

Nadat Holmes aan Lestrade de naam van de dader heeft overhandigd, keert hij terug naar Baker Street en begint hij tegen Watson aan zijn uitleg:

"The case," said Sherlock Holmes as we chatted over our cigars that night in our rooms at Baker Street, "is one where, as in the investigations which you have chronicled under the names of 'A Study in Scarlet' and of 'The Sign of Four', we have been compelled to reason backward from effects to causes. I have written to Lestrade asking him to supply us with the details which are now wanting, and which he will only get after he has secured his man. That he may be safely trusted to do, for although he is absolutely devoid of reason, he is as tenacious as a bulldog when he once understands what he has to do [...]."

"Your case is not complete then?" I asked.

"It is fairly complete in essentials. We know who the author of the revolting business is [...]."

"I presume that this Jim Browner [...] is the man whom you suspect?"

"Oh! it is more than a suspicion."

"And yet I cannot see anything save very vague indications."

"On the contrary, to my mind nothing could be more clear"

(Doyle 1981: 895).

Waarna de daadwerkelijke uitleg volgt.

De hier geciteerde passage is te beschouwen als een 'knooppunt' in CARD-II of zelfs in CARD als geheel, omdat hier enkele belangrijke aspecten van het verhaal met elkaar worden verbonden. Allereerst markeert een witregel die

aan de passage voorafgaat de overgang van Watsons verslag van het bezoek aan Susan Cushing naar Holmes' verslag van dat bezoek, de overgang dus van diegese naar hypodiegese en van onbegrip naar begrip. Holmes neemt hierna vrij snel de vertelpositie volledig over. Het zinnetje 'said Sherlock Holmes as we chatted over our cigars that night in our rooms at Baker Street' is de voorlopig laatste beschrijvende interventie van Watson; 'I asked', enkele regels verder, zijn laatste uiting als verteller; en na 'And yet I cannot see anything save very vague indications' doet hij er ook als personage verder het zwijgen toe en kan Holmes zonder interrupties een monoloog van twee pagina's afsteken. Pas dan weer, met het arriveren van het tweede briefje van Lestrade en de bekentenis van Browner, keert Watson als verteller terug en mag hij de afsluitende teksten aan elkaar praten.

Op het punt waar onbegrip overgaat in begrip en diegese in hypodiegese, begint de aanvankelijk afwezige geschiedenis van het misdrijf op te doemen. Net als in CARD-I gaat dit gepaard met een verwijzing naar andere, oudere detective-teksten: in CARD-I Poe's 'The Murders in the Rue Morgue', in CARD-II DoYLES eigen *A Study in Scarlet* (1887) en *The Sign of Four* (1890). Als Holmes deze titels ook nog aanduidt als 'the investigations which you [i.e. Watson] have chronicled', dan is het duidelijk dat er weer sprake is van wat ik eerder omschreef als een verhoogd zelfbewustzijn-als-tekst: een expliciete presentatie van de tekst als tekst, en intertekstualiteit binnen het eigen genre.

Dat dit verhoogde zelfbewustzijn juist zichtbaar wordt op een plaats waar de vertel- en focalisatieniveau's wisselen en waar de structuur van het verhaal voor een deel bloot komt te liggen, is veelzeggend. Holmes' uitspraak over *A Study in Scarlet* en *The Sign of Four* moet de lezer doen geloven in het werkelijkheidsgehalte van zijn avonturen, moet de authenticiteit ervan garanderen: alles is echt gebeurd, de verhalen zijn geen verzinsels van Conan Doyle maar hoofdstukken uit de memoires van Watson. Tegelijkertijd is echter het effect van de uitspraak dat CARD dezelfde status krijgt als de twee andere titels, namelijk die van fictieve (detective-)verhalen. De uitspraak van Holmes is daarmee als symptomatisch te beschouwen, in die zin dat een poging om de authenticiteit van de gebeurtenissen te garanderen, ongewild juist de eigen status van verhaal, van fictieve tekst benadrukt.

Omdat de passage ook de overgang van onbegrip naar begrip laat zien, ligt het voor de hand dat opnieuw het verschil tussen goede en slechte lezers wordt aangegeven. De slechte lezers zijn, alweer, Watson en Lestrade. Lestrade wordt vergeleken met een bulldog, die langzaam aan het verstand moet worden gebracht wat hij moet doen en die vervolgens zijn prooi ook niet meer loslaat. Watson laat zijn inmiddels vertrouwde 'I cannot see anything' horen, en de toevoeging 'save very vague indications' komt tegenover Holmes' 'to my mind nothing could be more clear' te staan: de

blik van de slechte lezer is troebel, die van de goede lezer is helder. Deze heldere blik heeft het Holmes mogelijk gemaakt tot de *essentials* van de zaak door te dringen – vergelijk de diepte uit CARD-I – terwijl Watson is blijven steken bij de *indications* aan de oppervlakte en er niet in geslaagd is deze met eventuele *essentials* te verbinden.

Holmes laat ook meteen weten wat voor hem de ultieme essentie van de zaak is: 'We know who the author of the revolting business is'. De *Concise Oxford Dictionary* geeft bij *author*: 'Originator (of a condition of things, event, etc.); writer of book, essay, etc.'. De detective wordt op die manier de lezer van een tekst die de dader heeft geschreven. Als lezer is Holmes een kind van de negentiende eeuw, voor wie de betekenis van datgene wat hij leest – de tekst van het misdrijf – haar oorsprong vindt in de psyche van de *author*, waardoor kennis van diens persoon kennis van het gelezene inhoudt.¹⁹ Als detective is de essentie van zijn werk gelegen in het opsporen van de dader, in het vinden van een oorsprong, van waaruit alles helder wordt en betekenis krijgt.

Holmes' beschrijving van zijn methode – 'to reason backward from effects to causes' – is tevens een bijna letterlijke beschrijving van de metonymische figuur van de metalepsis, die, zoals ik hiervoor al aangaf, een centrale plaats inneemt binnen het detectivegenre. De opmerking van Holmes impliceert, via het woord *backward*, dat deze manier van redeneren een omkering inhoudt van de 'natuurlijke' volgorde: eerst oorzaak, dan pas gevolg. Maar hoe natuurlijk is die volgorde? Paul de Man laat aan de hand van een fragment van Nietzsche uit 1888 zien, dat volgens deze tijdgenoot van Holmes ook de volgorde oorzaak-gevolg als een vorm van metalepsis te beschouwen is. Culler vat de redenering van Nietzsche en de lezing van De Man als volgt samen:

What happens may be, for example, that we feel a pain and then look around for a factor we can treat as the cause. The 'real' causal sequence may be: first pain, then mosquito. It is the effect that causes us to produce a cause; a tropological operation then reorders the sequence pain-mosquito as mosquito-pain. This latter sequence is the product of discursive forces, but we treat it as a given, as the true order (Culler 1981: 183).²⁰

Passen we dit toe op CARD, dan volgt daaruit dat Holmes' manier van redeneren niet per se een omkering van de 'natuurlijke' volgorde oorzaak-gevolg hoeft te zijn, maar ook kan worden gelezen als een illustratie bij de redenering van Nietzsche met betrekking tot het metaleptische karakter van het principe van de causaliteit. Daardoor ontstaat een situatie die vergelijkbaar is met die rond het werkelijkheidsgehalte in CARD een uitspraak van Holmes die de lezer zou moeten overtuigen van waarheid X

(de avonturen van Holmes zijn authentiek; oorzaak gaat vooraf aan gevoel benadrukt tegelijkertijd de tegengestelde waarheid -X (de avonturen van Holmes zijn fictief; een 'gevolg' is te beschouwen als de oorzaak van een 'oorzaak').

Culler haalt de redenering van Nietzsche aan binnen het kader van de problematische verhouding tussen *story* en *discourse*, en ook in het geval CARD is dat verband duidelijk. De realistische narratieve logica is gebaseerd op de traditionele opvatting over causaliteit, waarbij gebeurtenissen als oorzaak fungeren en de representatie van die gebeurtenissen in een verhaal als het gevolg. De semiotische narratieve logica vertoont daarentegen verwantschap met wat we de Nietzscheaanse opvatting over causaliteit zouden kunnen noemen. De 'representatie' van bepaalde gebeurtenissen is dan een 'gevolg' dat niet door die gebeurtenissen wordt veroorzaakt, maar dat in zekere zin zelf die gebeurtenissen veroorzaakt. Dat beide logica's, hoewel ze elkaar in principe uitsluiten, toch tegelijkertijd in narratieve teksten werkzaam zijn, komt in detective-verhalen op wel zeer duidelijke wijze naar voren. Enerzijds is het werk van de detective noodzakelijkerwijs gebaseerd op de realistische logica dat elk misdrijf een dader kent, dat elk gevolg een oorzaak heeft. Anderzijds illustreert de structuur van het detective-verhaal de semiotische logica, waarbij een misdrijf een onderzoek op gang brengt en het onderzoek uiteindelijk de dader oplevert, waarbij de dader niet aan de basis van de narratieve tekst ligt, maar het produkt van die tekst is.

Jim Browner is voor Holmes 'the author of the revolting business', hij is verantwoordelijk voor de gebeurtenissen waarvan Holmes het verhaal probeert te vertellen, hij is de *cause* achter de *effects* van de afgesneden ordes en het pakje van Susan Cushing. In die zin is Browner degene die, door het oplegen van het misdrijf en het opsturen van het pakje, het primaire verhaal van Watson op gang brengt; is hij, om min of meer dezelfde reden, de veroorzaker van het ingebedde verhaal dat Holmes vertelt; en is hij – vanzelfsprekend, zo lijkt het – de producent van het verhaal dat hij zelf vertelt, de bekentenis waarmee CARD-II eindigt. Dit alles vanuit het realistische perspectief. Vanuit het semiotische perspectief is Browner echter niet de producent, de oorzaak van deze verhalen, maar juist het produkt, het gevolg ervan.

In het verhaal van Watson wordt pas na een aantal pagina's Browners naam genoemd. Vervolgens onthult Holmes dat deze Browner de dader is; hierna wordt gesuggereerd dat jaloezie het motief is, en pas met de afsluitende bekentenis verschijnt het volledige beeld van Browner-als-dader. Omdat diens arrestatie en bekentenis het gevolg zijn van het onderzoek van Holmes, is ook Browner-als-dader te beschouwen als het produkt van het onderzoeksverhaal. Dezelfde redenering gaat op voor het ingebedde verhaal.

van Holmes, waar eveneens (zij het in korter bestek) vanuit het noemen van de naam langzaam het beeld van de dader ontstaat. Met betrekking tot Browners eigen verhaal, de bekentenis, is de situatie gecompliceerder, zoals een korte analyse duidelijk zal maken. Daarvoor is het nodig om nog eens terug te keren naar Cullers artikel over de verhouding tussen *story* en *discourse*, tussen gebeurtenissen en de representatie van die gebeurtenissen door middel van een verhaal.

Om zijn redenering aangaande de dubbele logica in narratieve teksten te onderbouwen, haalt Culler een moment uit het werk van de sociolinguïst William Labov aan, waar deze tot vergelijkbare conclusies komt. Labov deed onderzoek naar de narratieve vaardigheden van stedelijke adolescenten en pre-adolescenten, en stelde vast dat in de verhalen die proefpersonen hem vertelden twee soorten elementen konden worden onderscheiden. Enerzijds bestond elk verhaal uit een 'sequence of actions reported in the narrative clauses'. Maar daarnaast was ook een belangrijke rol weggelegd voor 'the evaluation of the narrative: the means used by the narrator to indicate the point of the narrative, its *raison d'être*, why it was told and what the narrator was getting at' (geciteerd in Culler 1981: 184). Dit onderscheid tussen narratieve en evaluatieve elementen is volgens Culler 'yet another version of the basic narratological distinction between story and discourse' (ibid.). Op het moment dat Labov echter de evaluatieve procédés gaat beschrijven, ontdekt hij dat sommige van de evaluatieve uitingen niet zo zeer een commentaar zijn dat buiten de gebeurtenissen staat, als wel zelf onderdeel van die gebeurtenissen uitmaken:

as Labov says, the evaluation 'may itself be a narrative clause' in that an action one reports has the primary function of emphasizing the dramatic character of the event, as in 'I never prayed to God so fast and so hard in all my life!' [...] Labov is certainly correct to claim that many clauses reporting actions are in fact determined by their evaluative function; instead of thinking of them as reports of prior actions, he prefers to see them as in effect producing an action so as to comply with the requirements of significance (ibid.: 185).

Deze 'requirements of significance' noemt Culler met Labov de *point* van het verhaal. Geen enkele verteller wil een verhaal zonder *point*, zonder doel of essentie vertellen: 'Labov [...] concludes that the narrator's primary concern may not be to report a sequence of events, as the definition of narrative would suggest, but rather to tell a story that will not be thought pointless' (ibid.: 184). Brooks zou zeggen: 'a story that will not be thought *plotless*'.

De situatie die Labov beschrijft lijkt ook van toepassing op de bekentenis die Browner aflegt. Daarin vertelt hij het verhaal van de gebeurtenissen die tot het versturen van de doos met de oren hebben geleid, maar de situatie waarin dit gebeurt (onder arrest als verdachte van een dubbelmoord) verleent aan zijn verhaal een wel erg overheersende *point*, namelijk het onthullen van zijn schuld: het doel, de essentie van Browners bekentenis is het produceren van zichzelf als dader. De evaluatieve elementen van zijn verhaal komen daarbij in dienst te staan van dit doel, ze helpen mee aan het verwezenlijken van dit doel, ze beïnvloeden en (ver)vormen de gebeurtenissen die in het verhaal worden gerepresenteerd.

Een duidelijk voorbeeld hiervan is te vinden halverwege de bekentenis. Browner vertelt hoe hij ontdekt dat zijn vrouw meer dan vriendschappelijke gevoelens koestert voor Sarah's kennis Alec Fairbairn:

I had come into the parlour unexpected, and as I walked in at the door I saw a light of welcome on my wife's face. But as she saw who it was it faded again, and she turned away with a look of disappointment. That was enough for me. There was no one but Alec Fairbairn whose step she could have mistaken for mine. [...] "Where's Sarah?" I asked. "In the kitchen," says she. "Sarah", says I as I went in, "this man Fairbairn is never to darken my door again." [...] "Oh!" says she, "if my friends are not good enough for this house, then I am not good enough for it either." "You can do what you like," says I, "but if Fairbairn shows his face here again I'll send you one of his ears for a keepsake" (Doyle 1981: 899).

Het gaat mij hier om de laatste zin. Browner vertelt zijn verhaal op een moment dat zowel de lezers van *CARD* als Holmes, Watson en Lestade op de hoogte zijn van wat er na de moord is gebeurd, namelijk het opsturen van een doos, bedoeld voor Sarah, met daarin twee oren van de slachtoffers. In retrospectie lijkt Browner deze handeling hier al aan te kondigen: "I'll send you one of his ears". Maar ook Browner zelf is uiteraard op de hoogte van het versturen van de doos, en de vraag komt nu op in hoeverre de bewuste zin een evaluatief element is dat tot gebeurtenis is getransformeerd: heeft Browner de opmerking 'werkelijk' gemaakt, of is deze het produkt van de *point* van zijn verhaal? Is de opmerking een gebeurtenis die in Browners verhaal wordt gerepresenteerd, of is zij 'the product of the demands of signification'? Is de opmerking de oorzaak en de handeling van het opsturen van de oren het gevolg, of is de handeling de oorzaak en is de opmerking het retrospectieve gevolg van deze oorzaak?

Nog belangrijker is de verhouding tussen gebeurtenis en representatie op een ander punt in de bekentenis, het eigenlijke misdrijf. Browner vertelt dat hij op een dag thuis komt en juist een koetsje ziet weggrijden met daarin Mary en Alec Fairbairn. Hij gaat achter hen aan, maar vanaf dat moment is zijn perceptie, en dus ook zijn herinnering, vertroebeld:

I tell you, and I give you my word for it, that from that moment I was not my own master, and it is all like a dim dream when I look back on it. I had been drinking hard of late, and the two things together fairly turned my brain. There's something throbbing in my head now, like a docker's hammer, but that morning I seemed to have all Niagara whizzing and buzzing in my ears (ibid.: 900).

Browner vertelt verder hoe Mary en Alec in een bootje stappen, en hoe hij hen in een ander bootje achtervolgt, maar weer benadrukt hij het gebrekkige zicht: 'There was a bit of a haze, and you could not see more than a few hundred yards'; 'The haze was like a curtain all round us'. Als hij uiteindelijk beiden met een roeispaan de hersens heeft ingeslagen laat Browner de gebeurtenis die CARD op gang heeft gebracht, het afsnijden van de oren, ook nog weg uit zijn verhaal: 'I pulled out my knife, and – well, there! I've said enough'.

Evenmin als Culler bij zijn analyse van het Oedipus-verhaal is het mij er om te doen, te bewijzen dat Browner (binnen de grenzen van CARD) onschuldig is aan de moord op zijn vrouw en Fairbairn. Waar het om gaat is dat ook hier de dader het produkt, het gevolg is van de narratieve structuur. Elk traditioneel detective-verhaal moet eindigen met het aanwijzen van een dader en met een reconstructie van de geschiedenis van het misdrijf. In CARD is Browners eigen verklaring in feite het enige definitieve bewijs van zijn schuld: Lestrade gaat bij de arrestatie blindelings op de verdenking van Holmes af, en eventuele andere aanwijzingen komen niet ter sprake.²¹ Maar Browners bekentenis is op kritieke punten vertroebeld, en de structuur en betekenis van dit ingebedde verhaal zijn voor een belangrijk deel afkomstig van de *point* die de verteller ervan wenst/wordt verwacht te maken, van de plot door middel waarvan hij de gebeurtenissen afbakt en ordent.

Een narratologische benadering van detective-verhalen stuit op de thematisering en problematisering in die verhalen van een aantal aspecten van de narratologische theorie, aspecten die met name te maken hebben met het onderscheid *fabula-suzjet* (Todorov), *story-discourse* (Culler) of tekst-verhaal-geschiedenis (Bal). Daarbij is Todorovs onderscheid tussen een geschiedenis van het misdrijf en een geschiedenis van het onderzoek van essentieel belang, maar gaat de door hem gesuggereerde analogie met *fabula* en *suzjet* niet op. Door in plaats van deze tweedeling gebruik te maken van de driedeling van Bal, kan het verschil tussen de beide geschiedenissen worden aangegeven.

De geschiedenis van het onderzoek wordt, in het geval van de Sherlock Holmes-verhalen, gefocaliseerd door Dr. Watson, en het verhaal dat op die manier ontstaat wordt eveneens door Watson verteld. Inzet van de

geschiedenis van het onderzoek is de geschiedenis van het misdrijf, of eigenlijk, het kunnen representeren van de geschiedenis van het misdrijf in de vorm van een verhaal. Hier is het Sherlock Holmes die de geschiedenis van het misdrijf tracht te focaliseren om uiteindelijk het verhaal van het misdrijf te kunnen vertellen. Op dit (ingebodde) niveau vindt de eerder genoemde thematisering en problematisering plaats: de realistische vooronderstellingen waarvan Holmes bij zijn onderzoek uitgaat staan op gespannen voet met de semiotische detective-activiteit. Dit is ook te lezen als een confrontatie tussen twee narratieve logica's, en kan zelfs in verband worden gebracht met narratologische discussies over de verhouding tussen gebeurtenissen en hun re/presentatie in een narratieve tekst.

Binnen de driedeling van Bal speelt de laag van het verhaal een cruciale rol. Bal beschouwt de narratieve tekst als een teken, waarbinnen een verteller een ander teken uitzendt. Dit teken is echter niet gelijk aan de geschiedenis, aangezien de verteller niet uitsluitend gebeurtenissen weergeeft, maar ook een ordening van en een visie op die gebeurtenissen. Het is daarom noodzakelijk een mediërende laag tussen narratieve tekst en geschiedenis te onderscheiden, en dit is de laag van het verhaal: 'Le narrateur émet le signe-récit, à l'intérieur duquel le signe-histoire est transmis' (Bal 1984: 8). Wanneer nu deze laag van het verhaal ontbreekt wordt de narratieve informatie-overdracht geblokkeerd, en dit is in feite de uitgangssituatie van elk detective-verhaal. Vervolgens is het de taak van de detective om de geblokkeerde *transmission* (Brooks) weer op gang te brengen, door een verhaal te construeren dat een tekst (de *clues*) met een geschiedenis (het misdrijf) verbindt. De narratologie is op deze manier niet alleen de theorie bij de praktijk van het detective-verhaal, maar ook is de detective te beschouwen als een theorie binnen discussies over narrativiteit.

In de detective is de weg 'terug' van tekst naar geschiedenis (van het misdrijf) geen passieve, theoretische kwestie, maar een actieve gang van zaken die zich afspeelt in de loop van de geschiedenis van het onderzoek. De uiterste consequentie hiervan is dat niet alleen het verhaal van het misdrijf, maar ook de bijbehorende geschiedenis te beschouwen is als een constructie. Immers, iets als een 'geschiedenis', een *reeks* gebeurtenissen, veronderstelt al een ordenend subject. Spreken van een geschiedenis staat gelijk aan het aanbrengen van orde in een ongedifferentieerde, niet afgebakende kluwen van handelingen en verschijnselen. Er is dan in het geval van de detective in beginsel geen sprake van twee geschiedenissen, maar van twee teksten. Dat Todorov van twee geschiedenissen spreekt kan als symptomatisch worden gezien voor de achterliggende realistische logica van zijn tweedeling.

2 Symptomatisch speurwerk

Het benaderen van de narratieve tekst vanuit een semiotisch perspectief heeft gevolgen voor de verhouding tussen tekst, auteur en lezer: 'Si l'on adopte un point de vue sémiotique, on considère le texte narratif comme un signe. Le destinataire de ce signe est l'auteur, le destinataire est le lecteur' (Bal 1984: 8). In het detective-verhaal treffen we deze situatie, op het niveau van de diegese, aan in de vorm van *clues* of aanwijzingen, geproduceerd door de dader en geïnterpreteerd door de detective. De dader is daarmee te beschouwen als een auteur (vergelijk 'The Adventure of the Cardboard Box', waar sprake is van 'the author of the revolting business'). De aanwijzingen vormen de tekst van het misdrijf, die vervolgens door de detective wordt gelezen. De gememoreerde botsing tussen deze semiotische leesactiviteit en de realistische vooronderstellingen die Holmes hanteert, komt tevens tot uitdrukking in de pogingen van de detective om zijn methode het aura van een exacte wetenschap mee te geven: een confrontatie als het ware tussen *signs* en *science*.

Het eerste hoofdstuk van het (langere) Holmes-verhaal *The Sign of Four* (1892) is getiteld 'The Science of Deduction'. De woorden *science* en *deduction* duiden op wat Roland Barthes een 'code scientifique' noemt: aan het wetenschappelijke discours ontleende termen en uitdrukkingen worden gebruikt om de (literaire) tekst een schijn van objectiviteit en wetenschappelijkheid mee te geven (Barthes 1985: 336).²² In het hoofdstuk heeft Holmes een manuscript van Watson gelezen over een eerdere zaak, en verwijt hij de dokter de gebeurtenissen geromantiseerd te hebben:

"Detection is, or ought to be, an exact science, and should be treated in the same cold and unemotional manner. You have attempted to tinge it with romanticism, which produces much the same effect as if you worked a love-story or an elopement into the fifth proposition of Euclid" (Doyle 1981: 90).

De wetenschappelijke code wordt verder geactiveerd door termen als *facts*, *data*, *exact knowledge* en *analytical reasoning*, en uiteindelijk noemt Holmes de 'three qualities necessary for the ideal detective': kennis, observatie en deductie. Watson wordt door zijn vriend onderwezen met een voorbeeld:

"For example, observation shows me that you have been to the Wigmore Street Post-Office this morning, but deduction lets me know that when there you dispatched a telegram. [...] Observation tells me that you have a little reddish mould adhering to your instep. Just opposite the Wigmore Street Office they have taken up the pavement and thrown up some earth,

which lies in such a way that it is difficult to avoid treading in it entering The earth is of this peculiar reddish tint which is found, as far as I know, nowhere else in the neighbourhood. [...] The rest is deduction. [...] I knew that you had not written a letter, since I sat opposite to you all morning. I see also in your open desk there that you have a sheet of stamps and a thick bundle of postcards. What could you go into the post-office for, then, but to send a wire? Eliminate all other factors, and the one which remains must be the truth" (ibid.: 91-92).

Met de laatste zin lijkt Holmes het principe van de deductie te definiëren. Zo Régis Messac echter al in *Le 'detective novel' et l'influence de la pensée scientifique* (1929) heeft opgemerkt, eveneens aan de hand van dit voorbeeld, deze definitie niet adequaat: 'ce mot de déduction, appliqué aux raisonnements de Holmes, est inexact [...]. Ces déductions [sont] des raisonnements fondés sur l'observation d'un fait particulier et conduisant, par des détours plus ou moins longs à un autre fait particulier' (Messac 1929: 602).²³

Thomas A. Sebeok *et al.* (Eco en Sebeok 1983) herkennen in de manier van redeneren die Holmes 'deductie' noemt het Peircaanse principe van de *abductie*. Peirce illustreerde het onderscheid tussen deductie, inductie en abductie aan de hand van een zak met witte bonen:

	Deduction
Rule	All the beans from this bag are white.
Case	These beans are from this bag.
* Result	These beans are white.
	Induction
Case	These beans are from this bag.
Result	These beans are white.
* Rule	All the beans from this bag are white.
	Abduction
Rule	All the beans from this bag are white.
Result	These beans are white.
* Case	These beans are from this bag.

(Geciteerd in Sebeok 1983: 8)

Bij deductie wordt uit een gegeven en een regel met betrekking tot dat gegeven een resultaat afgeleid; bij inductie wordt uit een gegeven en een resultaat een regel afgeleid; en bij abductie wordt uit een regel en een resultaat een gegeven afgeleid.

Met betrekking tot Watson en het postkantoor merken Sebeok en Jean Umiker-Sebeok op dat wat Holmes onder observatie verstaat, natuurlijk al veel verder gaat. Watson kan ook voorbij het postkantoor zijn gelopen, zonder er naar binnen te gaan. Verder is datgene wat Holmes deductie noemt een vorm van abductie: mensen gaan naar een postkantoor om de handelingen a, b, c of d te verrichten (regel); Watson hoefde a, b en c niet te verrichten (resultaat); Watson heeft dus d verricht (gegeven). En waar een deductie in principe onweerlegbaar is,²⁴ is een abductie dat niet: 'Watson might have entered the post office to meet a friend rather than to conduct some business, and so forth' (Sebeok en Umiker-Sebeok 1983: 21).

Umberto Eco gaat bij zijn analyse van de postkantoor-abductie nog een stap verder: de redenering van Holmes is niet alleen weerlegbaar, hij kiest ook voor de minst plausibele hypothese. Volgens Peirce is raden ('guesswork') een elementair onderdeel van het abductieve redeneren (cf. Bonfantini en Proni 1983: 129). Als Holmes op grond van de rode aarde aan Watsons schoen raadt dat deze naar het postkantoor is geweest, is dit op zich een valide stap binnen de redenering. Maar als hij al weet dat Watson geen brief hoeft te versturen en ook geen postzegels of briefkaarten nodig heeft, wordt het juist bijzonder onwaarschijnlijk dat de dokter het postkantoor bezocht heeft: 'Holmes thus is not selecting, among reasonable probabilities, what would represent a case of undercoded abduction. On the contrary, he is betting against all odds, he is inventing for the sake of elegance' (Eco 1983: 217).²⁵ Voortbouwend op deze conclusie zou ik willen stellen dat wat Eco 'the sake of elegance' noemt, te beschouwen is als de *point* van het verhaal dat Holmes construeert (cf. hoofdstuk 1.2). Binnen diens causale, doelgerichte universum verwijst elk teken naar een geschiedenis, en wordt elke geschiedenis op haar beurt weer gekenmerkt door diezelfde doelgerichtheid en causaliteit. Dat Watson *doelloos* langs het postkantoor loopt, of dat hij daar *toevallig* een vriend ontmoet, valt buiten het denken van Holmes.

De confrontatie in de Holmes-verhalen tussen *signs* en *science* is te begrijpen vanuit een onderscheid dat te maken is tussen twee epistemologische modellen. De historicus Carlo Ginzburg, van wie dit onderscheid afkomstig is, duidt deze modellen aan als respectievelijk het 'conjecturale' of semiotische model, en het Galileïsche model (Ginzburg 1983). Conjecturale kennis is gebaseerd op het interpreteren van sporen, aanwijzingen, tekens. Het is een vorm van kennis die in feite zo oud is als de mensheid, aangezien de prehistorische jager al aan de hand van sporen de weg die zijn prooi gegaan was moet hebben gereconstrueerd. Dit oervoorbeeld geeft meteen ook aan dat conjecturale kennis indirect van aard is: de jager ontleent de gegevens over zijn prooi niet aan een directe observatie, het dier in kwestie is afwezig. Hij moet aan kleine, op zichzelf onbelangrijke details

(pootafdrukken, gebroken takjes, plukjes haar) betekenis toekennen om toegang te krijgen tot een wel degelijk belangrijke, want vitale werkelijkheid (vlees, huiden, etc.).

In het oude Griekenland was het conjecturale model aanwijsbaar in met name drie wetenschappelijke disciplines, de geneeskunde, de filologie en de geschiedschrijving. Deze berustten alle op het ontcijferen van verschillende soorten tekens, van symptomen tot geschreven teksten, met het lichaam, de taal en de geschiedenis als onderzoeksobjecten. Het conjecturale of semiotische paradigma raakte in de Griekse tijd echter overschaduwd door Plato's kennistheorie, die invloedrijker bleek. Hieruit ontwikkelde zich in de loop der eeuwen een ander epistemologisch model, dat bijna synoniem was met serieuze wetenschappelijkheid: het Galileïsche model.

Conjecturale disciplines houden zich vooral bezig met kwalitatieve aspecten, met individuele gevallen, teksten, gebeurtenissen. De resultaten van deze disciplines bevatten daarom noodzakelijkerwijs altijd een kanselment, aangezien ze niet getoetst kunnen worden aan exact gelijkwaardige verschijnselen. De Galileïsche wetenschap is daarentegen kwantitatief, is juist niet geïnteresseerd in unieke verschijnselen, maar in wetmatigheden en herhaalbaarheid, waarbij gebruik wordt gemaakt van wiskunde en van de experimentele methode. Vanaf de zeventiende eeuw was het Galileïsche model dusdanig dominant, dat alleen die disciplines als wetenschappelijk werden beschouwd die uitgingen van wetmatigheden. Ten gevolge hiervan probeerden ook feitelijk conjecturale disciplines zich als Galileïsch te presenteren, om als wetenschap serieus te worden genomen. Tegen het einde van de negentiende eeuw nam de invloed van de conjecturale methode sterk toe in met name de sociale wetenschappen. Niet toevallig ontstaan in deze periode ook de eerste Holmes-verhalen.

Ginzburg omschrijft het conjecturale model als 'an interpretative method based on taking marginal and irrelevant details as revealing clues' (ibid.: 86) en een betere typering van de methode van Holmes lijkt nauwelijks te geven. Maar het gebruik van termen als *data*, *exact knowledge* en *science* geeft aan dat Holmes zijn methode als 'puur' wetenschappelijk, lees: Galileïsch, wil zien. Als om dit te onderstrepen worden ook regelmatig de scheikundige bezigheden van de detective benadrukt. Holmes 'spent seven weeks working out a few experiments in organic chemistry' (Doyle 1981: 377), is 'settling down to one of those all-night researches which he frequently indulged in, [...] stooping over a retort and a test-tube' (ibid.: 322), of 'spent some months in a research into the coal-tar derivatives' (ibid. 488). Maar wanneer zich bij een onderzoek een gelegenheid voordoet om zijn kwaliteiten als chemicus in praktijk te brengen, dan laat Holmes het afweten. Zo concludeert hij in *A Study in Scarlet* dat een slachtoffer vergiftigd is, maar de pillen die de politie vindt worden niet geanalyseerd

door Holmes. In plaats daarvan voert hij ze aan het zieke hondje van zijn hospita, dat onmiddellijk de geest geeft (ibid.: 49).

A.E. Murch stelt dat 'in spite of this flourish of test-tubes in the background, Holmes's experiments do little more than create the illusion of a scientific approach. He does not reason as a scientist in the cases related in detail, or make use of chemistry to solve the problems that form the framework of the plots' (Murch 1958: 183). Deze uitspraak wil ik in zoverre onderschrijven, dat in de Holmes-verhalen vooral een illusie van Galileïsche wetenschappelijkheid wordt gecreëerd: Holmes is een man van de wetenschap, *want* hij is een begaafd scheikundige, *dus* zijn 'deducties' zijn eveneens wetenschappelijk en onweerlegbaar.

Bij zijn beschrijving van het conjecturale model aan de hand van het voorbeeld van de prehistorische jager die de sporen van zijn prooi interpreteert, suggereert Ginzburg een verband tussen deze semiotische activiteit en het vertellen van een verhaal. De gegevens die de jager verzamelt krijgen betekenis in een – weliswaar elementaire – narratieve sequentie die betrekking heeft op een gebeurtenis in het verleden, het voorbijkomen van de prooi: 'The hunter could have been the first "to tell a story" because only hunters knew how to read a coherent sequence of events from the silent (even imperceptible) signs left by their prey' (ibid.: 89). De jager is dus tegelijkertijd de lezer van een 'tekst' (i.e. de sporen die de prooi achterlaat)²⁶ en de verteller van een verhaal aan de hand van die tekst. Opnieuw is hier de detective te herkennen, die de tekst van het misdrijf leest, de geschiedenis van het misdrijf tracht te focaliseren, en op die manier het verhaal van het misdrijf produceert.²⁷

Ginzburg noemt als karakteristiek kenmerk van 'the hunters' kind of knowledge': 'the leap from apparently insignificant facts which could be observed [tekst], to a complex reality which [...] could not [geschiedenis]. And these facts would be ordered by the observer [gefocaliseerd] in such a way as to produce a narrative sequence [verhaal]' (ibid.). Een dergelijke formulering suggereert (en de rest van Ginzburgs artikel bevestigt dit) dat de methode van Sherlock Holmes geen geïsoleerd verschijnsel is, maar deel uitmaakt van een epistemologisch model of paradigma, waarbij betekenis, waarheid, kennis van de werkelijkheid ontstaat in een verhaal dat geconstrueerd wordt aan de hand van tekens (sporen, *clues*). Kijken we naar een opmerking van Holmes in het verhaal 'The Adventure of the Beryl Coronet', waar hij een zaak oplost aan de hand van voetsporen in de sneeuw: 'when I got into the stable lane a very long and complex story was written in the snow in front of me' (Doyle 1981: 315). Holmes nadert hier de prehistorische jager die zijn prooi op de hiel zit, maar geeft tevens aan dat de sporen voor hem als goede (conjecturale) beschouwer of lezer een tekst

vormen. Tekenend voor zijn realistisch georiënteerde benaderingswijze is dan weer de veronderstelling die in de opmerking besloten ligt, dat de tekst in de sneeuw het verhaal van het misdrijf al bevat.²⁸

Wat is nu de aard van die tekens en/of sporen die dergelijke 'teksten' vormen, en op welke manier brengen ze het proces van betekenisproductie op gang? Om die vragen te kunnen beantwoorden is het nodig in te gaan op een tweetal begrippen, het *detail* en het *symptoom*. Ginzburg baseert zijn stelling over de (hernieuwde) opkomst van het conjecturale wetenschapsmodel aan het einde van de negentiende eeuw niet alleen op de Sherlock Holmes-verhalen, maar ook op het werk van Sigmund Freud (over wie later meer) en dat van Giovanni Morelli. Deze laatste publiceerde tussen 1874 en 1876 onder het pseudoniem Ivan Lermoliev een aantal artikelen over Italiaanse Renaissance-schilderkunst. In die artikelen zette hij een methode uiteen om het werk van oude meesters te kunnen onderscheiden van dat van hun leerlingen of navolgers. Volgens Morelli moest men daarvoor niet kijken naar de meest in het oog springende kenmerken van een bepaalde schilder, aangezien die het gemakkelijkst konden worden geïmiteerd. Men moest zich juist concentreren op kleine (vooral anatomische) details als vingernagels, oren en tenen.

De verwantschap tussen de methodes van Morelli en Sherlock Holmes werd al signaleerd door Enrico Castelnuovo in een artikel voor de *Encyclopaedia Universalis*:

[La méthode de Morelli] semble suivre une méthode parallèle à celle de des enquêtes policières de sir Arthur Conan Doyle. Le spécialiste en attribution de Morelli reconnaît la main de l'artiste grâce à un détail insignifiant aux yeux de la majorité des gens et peut-être aussi à ceux de l'auteur lui-même, de la même façon que le héros de Conan Doyle identifie un personnage grâce à des indices imperceptibles pour son ami Watson et même pour celui qui les avait laissés. La même règle vaut pour le spécialiste en attribution et pour le détective: le détail voyant, l'élément qui attire l'oeil est le moins sûr; il faut découvrir des indices mieux cachés, ils conduisent nécessairement au protagoniste (Castelnuovo 1989: 414).

Ook Castelnuovo merkt de overeenkomsten op tussen de dader van een misdrijf en de schepper van een kunstwerk (*artiste, auteur*); de detective krijgt de rol van kunstkenner, van 'lezer', van 'spécialiste en attribution' toebedeeld. Door de vergelijking Holmes-Morelli krijgt bovendien de activiteit van het kijken, de blik, de focalisatie extra nadruk – vergelijk woorden als *yeux, voyant, imperceptibles* en *oeil*. Dit leidt uiteindelijk naar het detail: Holmes' methode berust weliswaar op de interpretatie van tekens, maar het zijn vooral de schijnbaar onbelangrijke details, de *indices cachés*,

die (in de ogen van de detective) naar een betekenisoorsprong, naar een dader voeren. Dit is in feite een hiërarchische omkering, aangezien doorgaans 'groot' wordt verbonden met 'belangrijk', en 'klein' met 'onbelangrijk'. Hier is echter het tegendeel het geval. Hoe kleiner, hoe moeilijker waarneembaar, des te belangrijker en betekenisvoller: de beste kijker (de beste ogen, de beste blik) ziet het meeste.

Michel Foucault beschouwt het detail vooral als een aangrijpingspunt voor sociale en politieke controle van het individu, en een eventuele 'geschiedenis van het detail' zou zich volgens hem speciaal moeten richten op de achttiende eeuw:

Une observation minutieuse du détail, et en même temps une prise en compte politique de ces petites choses, pour le contrôle et l'utilisation des hommes, montent en travers l'âge classique, portant avec elles tout un ensemble de techniques, tout un corpus de procédés et de savoir, de descriptions, de recettes et de données (Foucault 1975: 143).

In haar studie *Reading in Detail* ziet Naomi Schor die nadruk liever een eeuw verplaatst:

I would argue [...], basing myself in part on Foucault's own evidence, that if one were to undertake such a monumental study, then the nineteenth rather than the eighteenth century is the more promising period to investigate. [...] I would go so far as to call the nineteenth century the Golden Age of the Detail (Schor 1987: 66).

Schor sluit daarmee aan bij Ginzburg die, als gezegd, de hernieuwde invloed van de conjecturale methode in de negentiende eeuw situeert. En net als Foucault verbindt ook Ginzburg dit met 'an increasingly clear tendency for state power to impose a close-meshed net of control on society, and [...] the method that was used involved attributing identity through characteristics which were trivial' (Ginzburg 1983: 104).

Het valt buiten het bestek van dit onderzoek om in te gaan op de methodes van identificatie die in de loop van de achttiende en vooral de negentiende eeuw werden ontwikkeld. Belangrijk is dat het bij al deze methodes, zoals Ginzburg laat zien, steeds gaat om kleine tot zeer kleine details die rechterlijke macht en overheid in staat stellen om vooral criminelen van andere burgers te kunnen onderscheiden. Genoemd kunnen worden het systeem dat de Fransman Bertillon ontwikkelde – 'an anthropometric method [...] based on careful measuring of physical details which were then combined on each person's card' (ibid.: 106) – en natuurlijk de 'ontdekking' van de vingerafdrukken (cf. ibid.: 107-108). Van

deze laatste methode wordt in de vroege Holmes-verhalen nog geen gebruik gemaakt (en ook later slechts zeer sporadisch). Wel staan die verhalen, waaronder ook *The Sign of Four* en 'The Adventure of the Cardboard Box', midden in de ontwikkeling van identificatie-methodes die Ginzburg beschrijft.

Holmes' aandacht voor details is bijna spreekwoordelijk. In vrijwel elk verhaal hamert de detective er tegenover Watson op dat niet de meest in het oog springende zaken van belang zijn, maar dat juist details het meest onthullend zijn: 'It has long been an axiom of mine that the little things are infinitely the most important' (Doyle 1981: 194); 'You know my method. It is founded upon the observation of trifles' (ibid.: 214); 'Never trust to general impressions [...] but concentrate upon the details' (ibid.: 197). In *The Sign of Four* merkt Watson bewonderend op, nadat Holmes het belang van een monografie over de as van verschillende tabaksoorten heeft uitgelegd: 'You have an extraordinary genius for minutiae' (ibid.: 91). 'I appreciate their importance', is Holmes' bescheiden antwoord.

In het zesde hoofdstuk van *The Sign of Four*, 'Sherlock Holmes gives a demonstration', is te zien hoe details, sporen, en tekens in het algemeen worden gebruikt om een dader te achterhalen. In dit hoofdstuk krijgt Holmes de kans om een kamer met een lijk te onderzoeken voordat de politie arriveert. Zijn belangrijkste hulpmiddel bij het onderzoeken van de kamer is een vergrootglas ('my lens'): een instrument dat details groter en beter zichtbaar maakt. Aan de hand van voetafdrukken, bloedsporen op een touw en 'other traces of his individuality' komt Holmes uiteindelijk tot de volgende beschrijving van de dader:

"He is a poorly educated man, small, active, with his right leg off, and wearing a wooden stump which is worn away upon the inner side. His left boot has a coarse, square-toed sole, with an iron band round the heel. He is a middle-aged man, much sunburned, and has been a convict" (Doyle 1981: 114).

Uiteraard blijken al deze gegevens aan het einde van het verhaal te kloppen. In het feit dat de dader al eerder een straf heeft uitgezeten is nog een echo te horen van het systeem van Bertillon; doel van diens methode was 'to show (1) that a person had previously been convicted, and (2) that the person in question was the same as the one previously convicted' (Ginzburg 1983: 105).

Een belangrijk, zij het op het eerste gezicht voor de hand liggend, kenmerk van de *clues* die Holmes naar de dader voeren is erin gelegen dat ze onopzettelijk zijn achtergelaten:

"[...] a man has mounted by the window. It rained a little last night. Here is the print of a foot in mould upon the sill. And here is a circular muddy

mark, and here again upon the floor, and here again by the table. See here, Watson! This is really a very pretty demonstration.”

I looked at the round, well-defined muddy disks.

“That is not a footmark,” said I.

“It is something much more valuable to us. It is the impression of a wooden stump. You see here on the sill is the boot-mark, a heavy boot with a broad metal heel, and beside it is the mark of the timber-toe” (Doyle 1981: 110).

Het onopzettelijke karakter van *clues* kan worden gerelateerd aan een onderscheid binnen de semiotiek tussen symptomen en signalen. ‘Dat onderscheid kan worden gemaakt aan de hand van de vraag: is het teken door een afzender bedoeld om een teken te zijn, ja of nee? Is het antwoord ‘ja’, dan heeft men met een signaal te maken. Is het antwoord ‘nee’, dan is het teken een symptoom. Achter het signaal zit dus een tekengevend bewustzijn, achter het symptoom niet’ (Van Zoest 1978: 44). Uiteraard zijn, als we deze Peircaanse typologie aanhouden, de voetsporen in de geciteerde passage uit *The Sign of Four* niet bedoeld om de politie op het goede spoor te zetten, en is er daarmee sprake van *symptomen*.

Ginzburg gebruikt in zijn artikel over conjecturale kennis de woorden *symptoms* en *clues* door elkaar. Hij noemt het conjecturale model ‘a paradigm [...] based on the interpretation of clues’ (Ginzburg 1983: 88), maar spreekt tevens van een ‘symptomatic paradigm’ (ibid.: 90) en van ‘a model [...] based on symptoms or clues’ (ibid.: 91). De enige keer dat hij een onderscheid tussen beide maakt is wanneer hij het heeft over ‘signs which, like symptoms (and like most clues), were produced involuntarily’ (ibid.: 104). Belangrijker dan dit onderscheid, waarop ik dadelijk terugkom, is kennelijk de overeenkomst dat zowel *clues* als symptomen tekens zijn die (cf. Van Zoest) onvrijwillig, onbedoeld, onopzettelijk worden uitgezonden. Ginzburg gebruikt juist de term ‘symptoom’ omdat de verschillende conjecturale disciplines, expliciet dan wel impliciet, een gemeenschappelijk referentiepunt hebben, namelijk ‘the model of medical semiotics or symptomatology – the discipline which permits diagnosis, though the disease cannot be directly observed, on the basis of superficial symptoms or signs, often irrelevant to the eye of the layman’ (ibid.: 87).²⁹ De wortels van deze medische semiotiek liggen in het oude Griekenland, bij de Hippocratische geneeskunde.

Het leggen van een link tussen de Hippocratische geneeskunde, ‘which clarified its methods by analyzing the central concept of symptom (*semeion*)’ (Ginzburg 1983: 91), en de methode van de negentiende-eeuwse detective Sherlock Holmes, lijkt enigszins vergezocht. Het verband wordt al

duidelijker als we weten dat Holmes' schepper, Sir Arthur Conan Doyle, zelf arts was voor hij zich geheel op het schrijven ging toeleggen. Bovendien werd Holmes voor een belangrijk deel gemodelleerd naar een oude leermeester van Doyle, Dr. Joseph Bell van de Royal Infirmary of Edinburgh. Deze Bell stond bekend om zijn snelle en accurate diagnoses, niet alleen met betrekking tot de kwalen van zijn patiënten, maar ook voor wat betreft hun bezigheden en verleden (cf. Sebeok en Umiker-Sebeok 1983: 30-33). Zonder al te veel te psychologiseren kan men in de relatie tussen Holmes en (Dr.) Watson die van meester en leerling herkennen, meer specifiek die van Bell en Conan Doyle.

Het zesde hoofdstuk van *The Sign of Four* kan weer als voorbeeld dienen. Al in een van de eerste regels omschrijft Watson Holmes' houding als 'the air of a clinical professor expounding to his class', en de leerling wordt meteen op zijn plaats zet: 'Just sit in the corner there, that your footprints may not complicate matters'. Daarmee is de toon gezet voor de uiteenzettingen die gaan volgen. Nog duidelijker is Holmes' verwantschap met een arts die een diagnose stelt als hij samen met Watson het lijk onderzoekt:

"[...] put your hand here on this poor fellow's arm, and here on his leg. What do you feel?"

"The muscles are as hard as a board," I answered.

"Quite so. They are in a state of extreme contraction, far exceeding the usual *rigor mortis*. Coupled with this distortion of the face, this Hippocratic smile, or '*risus sardonicus*', as the old writers called it, what conclusion would it suggest to your mind?"

"Death from some powerful vegetable alkaloid," I answered, "some strychnine-like substance which would produce tetanus".

"That was the idea which occurred to me the instant I saw the drawn muscles of the face" (pp. 112-113).³⁰

Holmes heeft dus bij het binnenkomen van de kamer de diagnose al gesteld, Watson moet daar via de methode van vraag en antwoord ook achter komen.

Zo letterlijk als in dit voorbeeld neemt Holmes de houding van arts niet vaak aan, maar ook in andere passages valt de medische erfenis te herkennen. In het vorige hoofdstuk heb ik al gewezen op de tegenstelling in 'The Adventure of the Cardboard Box' tussen diepte en oppervlakte: datgene wat aan de oppervlakte kan worden waargenomen wordt door Holmes opgevat als de echo van een diepte, van een essentie die zich aan de waarneming onttrekt. In het zesde hoofdstuk van *The Sign of Four* maakt de detective een vergelijkbare opmerking: "Simple as the case seems now, there may be something deeper underlying it" (ibid.: 110). Weer stuiten we

daarmee op het symptoom, dat een positioneel en een temporeel aspect bezit. Positioneel, in de zin van de 'diepte' van Holmes: de ziekte die alleen kenbaar is via het symptoom, de essentie die alleen kenbaar is via de echo, het teken, de *clue*. Temporeel, in de zin van kennis van het verleden die verkregen wordt via sporen in het heden: 'Followers of Hippocrates argued that just by carefully observing and registering every symptom it was possible to establish precise "histories" of each disease, even though the disease as an entity would remain unattainable' (Ginzburg 1983: 91). Ook dit is van toepassing op de methode van Holmes: door elke *clue* zorgvuldig te observeren is het mogelijk een nauwkeurige beschrijving te geven van wat is voorgevallen, al is het misdrijf zelf niet direct waargenomen.

De term 'symptoom' heeft zowel een zuiver medische als een metaforische als een meer semiotisch-technische betekenis. Deze drie komen niet volledig met elkaar overeen. Als uitgangspunt kan een definitie van Sebeok dienen:

A symptom is a compulsive, automatic, nonarbitrary sign, such that the signifier is coupled with the signified in the manner of a natural link (Sebeok 1976: 124).³¹

Vergelijken we dit met het eerdergenoemde criterium van Van Zoest ('is het teken door een afzender bedoeld om een teken te zijn?') dan valt vooral op dat Sebeok de centrale plaats die Van Zoest toekent aan de zender enigszins indamt, zonder die zender overigens geheel los te laten (vergelijk het woord *compulsive*). Sebeoks definitie, in eerste instantie van semiotisch-technische aard, dekt volgens hem de medische en metaforische betekenis: de term heeft 'strong, but not exclusively, medical connotations [...]; thus one can say, by metaphoric extension, "the rise of modern anthropology was a symptom of colonialism", and the like' (ibid.).

Problematisch bij het begrenzen van de term 'symptoom' is de vraag of het symptoom wel als teken moet worden beschouwd. Er zijn twee standpunten te onderscheiden: 'The relation of sign to symptom involves either coordination or subordination' (Sebeok 1984: 213). In een semiotisch-technische context dient volgens Sebeok van onderschikking te worden uitgegaan: 'In [a] global semiotic perspective [...] it remains our thesis that the opposition of symptom to sign parallels that of signal to sign [...], namely, of a marked category (species) to an unmarked one (genus)' (Sebeok 1976: 126-127). In het geval van onderschikking is het symptoom dus een bepaald soort teken, als omschreven in de eerder genoemde definitie. In het geval van nevenschikking gaat het daarentegen niet zo zeer om de betekenis van beide termen, maar om een binaire oppositie tussen twee categorieën. Dit is vooral het medische standpunt, waar het symptoom

ervaren wordt door de patiënt, en het teken geobserveerd wordt door de arts. Sebeok haalt een onderzoek van twee artsen aan met betrekking tot het symptoom 'vermoeidheid':

The close study of [...] patients made it imperative to differentiate between "fatigue", a feeling, and "impairment", an observable decrement in performance following protracted effort. The distinction comes to be that between a *symptom* and a *sign*. The symptom is felt, the sign observed by some other person (geciteerd in Sebeok 1984: 213).

'Accordingly', voegt Sebeok toe, 'the fact of privacy looms as a criterial distinctive feature that demarcates any symptom from any sign [...]. Symptoms could thus be read as *recondite communiqués* about an individual's inner world' (ibid.: 213-214).

Verwant met dit standpunt is de opvatting van Barthes: 'Je crois qu'il est bon, [...] comme le confirme un dictionnaire de médecine relativement récent, de distinguer et d'opposer *sympômes* et *signes*' (Barthes 1972a: 38). Barthes onderscheidt 'les *sympômes* objectifs découverts par le médecin et les *sympômes* subjectifs signalés par le patient' (ibid.). Voor Barthes worden door de arts nog geen tekens waargenomen, maar slechts 'des faits morbides qui n'arrivent pas encore à la nature de signes [...]'. Nous croyons que le symptôme est quelque chose qui est à déchiffrer' (ibid.: 39). Het organiserend bewustzijn van de arts maakt het symptoom tot teken, door middel van de taal:

le signe, c'est le symptôme en tant qu'il prend place dans une description; il est un produit explicite du langage en tant qu'il participe à l'élaboration du tableau clinique du discours du médecin; le médecin serait alors celui qui transforme, par la médiation du langage – je crois que ce point est essentiel – le symptôme en signe (ibid.).

Het symptoom is bij Barthes als het ware een voorstadium van het teken, een 'nog-geen-teken', een ruwe substantie³² die tot teken wordt gemaakt door een talig bewustzijn.

'The word *clue*', aldus Sebeok, 'is a looser synonym for *symptom*: generally speaking, where symptom is used in medical discourse, *clue* is found in the detectival sphere' (Sebeok 1984: 214). In contrast met de discussies rond het symptoom wordt de vraag eigenlijk nooit gesteld of de *clue* uit detective-verhalen als een teken kan worden beschouwd. Naast voor de hand liggende redenen dat *clue* geen semiotisch-technische categorie is, en dat de geneeskunde eerder het onderwerp van een serieuze discussie zal zijn dan het detective-verhaal, is het ook zo dat de term *clue* al betekening impliceert –

vergelijk het Nederlandse equivalent 'aanwijzing'. Dit laatste woord suggereert tevens dat we in het geval van *clues* met indexicale tekens te maken hebben, en dit sluit aan bij de opvatting van Peirce over symptomen: 'Symptoms, in Peirce's usage, are [...] unwitting indexes, interpretable by their receivers without the actuality of any intentional sender' (ibid.: 216).³³

Sebeok haalt een voorbeeld van Peirce aan van een symptoom:

Such, for instance, is a piece of mould with a bullet-hole in it as sign of a shot; for without the shot there would not have been a hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not (geciteerd in Sebeok 1984: 216).

Sebeok noemt dit 'an example that I would prefer to label a *clue*', kennelijk vanwege de detective-achtige context. Het laatste deel van het voorbeeld is dan echter problematisch, want wordt een *clue* niet pas tot een *clue* op het moment dat een detective het teken als zodanig herkent? Wanneer een beschouwer het gat niet als een kogelinslag herkent, zal het ook niet als *clue* gaan fungeren.

Het voorbeeld van Peirce lijkt daarmee aan te sluiten bij het medische onderscheid tussen symptomen en tekens, en bij de opvatting van Barthes. Het is het organiserend – zo men wil: focaliserend – bewustzijn van de detective dat het ruwe materiaal (gat in de muur) tot *clue* (kogelinslag) maakt. De *clue* is dan het geïnterpreteerde symptoom, 'le symptôme en tant qu'il prend place dans une description' (Barthes), het teken waarvan het symptoom het voorstadium is. Op die manier kan er een onderscheid worden gemaakt tussen enerzijds het symptoom en de *clue* in ruimere zin, die in zoverre met elkaar overeen komen dat beide onopzettelijk uitgezonden tekens zijn; en anderzijds het symptoom en de *clue* in engere zin, waarbij de *clue* het teken is dat ontstaat door de observatie en organisatie van het symptoom-materiaal.

In het concrete geval van Holmes die in *The Sign of Four* de kamer met het lijk onderzoekt, is 'the print of a foot in mould upon the sill' (Doyle 1981: 110) een vrij duidelijk teken, dat ook door de politie niet snel gemist zou worden. Anders ligt het met de 'round, well-defined muddy disks'. Het ruwe materiaal (symptoom) is hier de modder op de vloer, Holmes organiseert die tot 'the impression of a wooden stump' (*clue*). Twee dingen vallen aan die activiteit op: de nadruk, weer, op het zien ('See here, Watson', 'I looked', 'You see here'), op de blik van Holmes die in staat is het materiaal tot teken te organiseren versus de inefficiënte blik van Watson; en de wijze waarop Holmes Watson (met gemak) en de politie (met moeite) overtuigt van zijn gelijk, van de validiteit van zijn interpretatie. Vergelijk een opmerking van Sebeok met betrekking tot de interpretatie van symptomen:

The craft of interpreting symptoms has a significance far exceeding the physician's day-to-day management of sickness. [...] Its success derives from its psychological power, which critically depends on the practitioner's ability to impress his skills on both the patient and their joint environment (Sebeok 1984: 226).

Ook de overtuigingskracht van Barthes' 'conscience organisatrice' is dus van belang bij de transformatie van symptoom naar *clue*.

Wanneer Holmes de verschillende *clues* met elkaar verbindt, ontstaat er een (voor hem) samenhangend geheel, een tekst. Zoals Eco stelt:

various visual statements [...] can represent either a disconnected *series* or a coherent *sequence*, that is, a text. To recognize a series as a textual sequence means to find out a textual topic, or that "aboutness" of the text which establishes a coherent relationship between different and still disconnected textual data (Eco 1983: 213).

Eco legt hier de vinger op een belangrijk punt in verband met de activiteit van de detective: zoals de *clue* als *clue* moet worden herkend, zo moet ook de tekst als tekst worden herkend. De weg van het symptoom naar de tekst van het misdrijf bestaat op die manier uit twee analoge stappen. Het symptomatisch geproduceerde materiaal moet georganiseerd worden tot/herkend worden als *clue*; en de verschillende *clues* moeten georganiseerd worden tot/herkend worden als tekst. Watson en de politie laten het op beide punten afweten, door een gebrek aan opmerkzaamheid en een gebrek aan creativiteit. Watson ziet hetzelfde materiaal als Holmes, maar is niet in staat dit tot *clues* om te vormen. Als Holmes hem dit heeft voorgedaan, en Watson dus ook over dezelfde *clues* beschikt, lukt het hem niet om tot een tekst te komen:

"What is your theory, then, as to those footmarks?" I [Watson] asked eagerly [...].

"My dear Watson, try a little analysis yourself," said he [Holmes] with a touch of impatience. "You know my methods. Apply them, and it will be instructive to compare results."

"I cannot conceive anything which will cover the facts," I answered (Doyle 1981: 112).

En zelfs met wat Eco de "'aboutness' of the text' noemt heeft Watson moeite. "In God's name, what does it all mean?"; roept hij uit bij het zien van de kamer met het lijk. "It means murder"; is het droge antwoord van Holmes.

Er is Sherlock Holmes veel aan gelegen om zijn methode als puur wetenschappelijk en objectief voor te stellen ('Detection is an exact science'). Ook in het zesde hoofdstuk van *The Sign of Four*, dat in het voorgaande als voorbeeld heeft gediend, spreekt hij voortdurend over *facts*, *analysis*, *inference* en *data*. Een nadere beschouwing van Holmes in actie laat echter zien dat hij meer verwantschap vertoont met een spoorzoeker dan met een exacte (Galileïsche) wetenschapper:

He [Holmes] whipped out his lens and a tape measure and hurried about the room on his knees [...], with his long, thin nose only a few inches from the planks, and his beady eyes gleaming and deep-set like those of a bird. So swift, silent and furtive were his movements, like those of a trained bloodhound picking out a scent, that I could not but think what a terrible criminal he would have made had he turned his energy and sagacity against the law instead of exerting them in its defence. As he hunted about, he kept muttering to himself, and finally he broke out into a loud crow of delight (Doyle 1981: 112).

Holmes' methode blijkt deel uit te maken van een epistemologisch paradigma dat gebaseerd is op het interpreteren van tekens die het karakter hebben van symptomen. Waar deze manier van kennis vergaren in principe teruggaat op de prehistorische jager – vergelijk het citaat hierboven – is het vooral de medische symptomatologie die een gemeenschappelijk referentiepunt vormt voor de diverse conjecturale of semiotische disciplines. Ook in de verhalen van de arts Conan Doyle zien we dit terug.

Conjecturale disciplines ontlelen kennis aan kleine, niet in het oog springende elementen van hun onderzoeksobject. In de Holmes-verhalen betreft dit de bekende *clues* – de as van een sigaret, een druppel bloed, een knoop – aan de hand waarvan de detective het misdrijf reconstrueert. Vergelijken we de *clue* met het medische symptoom, dan kan de *clue* worden beschouwd als het geïnterpreteerde, tot teken gemaakte symptoom. De verschillende *clues* bij elkaar vormen de tekst waarin de detective het verhaal van het misdrijf kan lezen, een competentie die hij niet deelt met zijn helper of het officiële politie-apparaat. Holmes in actie bij het organiseren en interpreteren van *clues* valt te vergelijken met een arts die, aan de hand van symptomen, bij een patiënt een diagnose stelt: 'Holmes was a brilliant physician to the body politic, the disease of which is crime' (Sebeok en Umiker-Sebeok 1983: 47).

Hoewel Holmes dus hardnekkig over *facts* en *data* blijft spreken zijn de *clues* constructies die interpretatie behoeven, en missen ook de aan die *clues* ontleende 'teksten' de vermeende objectiviteit. De kracht van Holmes is voor een belangrijk deel te danken aan wat ik zijn narratieve vaardigheid zou

willen noemen, het vermogen om zijn omgeving te overtuigen van zijn gelijk via een sluitend verhaal dat de geschiedenis van het misdrijf tot onderwerp heeft. Opnieuw wordt daardoor de status van die geschiedenis geproblematiseerd: in hoeverre is deze het produkt van de constructies van Holmes? De 19e eeuwse fysioloog Claude Bernard signaleerde een vergelijkbaar probleem met betrekking tot de ziekte, die alleen kenbaar is via door de arts te interpreteren symptomen: 'Disease is not an entity; it is nothing but an assemblage of symptoms' (geciteerd in Sebeok en Umiker-Sebeok 1983: 36). Barthes formuleerde het probleem wat paradoxaler (en suggestiever):

lire une maladie, c'est lui donner un nom [...]; la maladie se définit en tant que nom, elle se définit comme concours de signes: mais le concours de signes ne s'oriente et ne s'accomplit que dans le nom de la maladie (Barthes 1972a: 43).

Sherlock Holmes leest het misdrijf in de *clues*, maar de door hem georganiseerde *clues* kunnen nergens anders heen leiden dan naar het misdrijf.

3 De avonturen van Sigmund Freud

3.1 Hysterie en verleiding

De overeenkomsten die Ginzburg signaleert tussen de methodes van Sherlock Holmes en Sigmund Freud (Ginzburg 1983: 87) waren ook Freud zelf niet ontgaan. Een aanwijzing hiervoor is te vinden in de memoires van één van zijn beroemdste patiënten, de Rus Sergei Pankejev, beter bekend als de Wolvenman:

Once we happened to speak of Conan Doyle and his creation, Sherlock Holmes. I had thought that Freud would have no use for this type of light reading matter, and was surprised to find that this was not at all the case and that Freud had read this author attentively. The fact that circumstantial evidence is useful in psychoanalysis when reconstructing a childhood history may explain Freud's interest in this type of literature (Gardiner 1971: 146).

Ook de derde naam uit de trits van Ginzburg, Morelli, was Freud niet onbekend. Getuige een passage uit de inleiding van Theodor Reiks studie *Ritual* zag Freud zich liever met de kunsthistoricus dan met de detective vergeleken:

When I once compared [Freud's] method with the art of interpretation which Sherlock Holmes applied, Freud said he preferred to compare it with the technique used by another investigator. He asked me if I knew the studies of Giovanni Morelli and spoke with great respect of the method of this original and daring art-critic (Reik 1975: 2).

Reik zet in het kort de methode van Morelli uiteen en vervolgt:

As in psychoanalytic research, the significance of the apparently unimportant results from the fact that inconspicuous traits are used as evidence, as clues revealing unknown and otherwise unavailable things. The genius of Freud applied a similar method in penetrating into the recesses of the human soul (ibid.: 3).

De opmerking van de Wolvenman ten spijt ligt het inderdaad voor de hand dat Freud zijn methode liever koppelde aan een serieuze discipline als de kunstgeschiedenis dan aan triviale detective-verhalen. Ginzburg suggereert bovendien, met vrij overtuigende argumenten, dat er wel eens een link zou

kunnen bestaan tussen Morelli's methode en het ontstaan van de psychoanalyse (Ginzburg 1983: 85-86).³⁴ Het gaat mij hier echter niet om directe historische verbanden, maar om de structurele overeenkomsten tussen de verschillende methodes. Wanneer we de psychoanalyse van Freud naast de Sherlock Holmes-verhalen zetten, dan zijn beide, net als de werkwijze van Morelli, inderdaad te omschrijven als 'an interpretative method based on taking marginal and irrelevant details as revealing clues' (ibid.: 86). Maar terwijl bij de vergelijking Holmes-Morelli de nadruk komt te liggen op de blik van de 'connaisseur' die, vrij letterlijk, ziet wat anderen niet zien (Castelnuovo 1989: 414), gaat bij de vergelijking Holmes-Freud de overeenkomst veel verder dan enkel de door Ginzburg genoemde aandacht voor details.

Inzet van beide methodes is het vertellen van een verhaal over het verleden ('reconstructing a childhood history'), aan de hand van symptomatische *clues*. In het geval van Freud gebeurt dit het meest expliciet in zijn ziektegeschiedenissen, verslagen van een concrete behandeling aan de hand waarvan hij zijn theorie en methode uiteenzette, toetste en bijstelde. Net als detective-verhalen zijn Freuds ziektegeschiedenissen daarmee verhalen over het vertellen van verhalen, wordt het vertellen van verhalen gethematiseerd. Maar in tegenstelling tot Holmes – of, zo men wil, Conan Doyle – kan Freud de problematiek die hij op die manier oproept niet naast zich neerleggen. De 'deducties' van Holmes, hoe zwak soms ook, bleken elke keer te worden bevestigd met de arrestatie en de bekentenis van de dader, een machtsargument dat uit de aard van het genre niet kon en mocht worden weerlegd. Freud daarentegen heeft niet te maken met de fictionele wereld van detectives maar met de feiten van neurotische en hysterische patiënten. Met hun gezondheid als inzet is hij gedwongen de problemen die de analyse oproept te signaleren en de consequenties ervan te aanvaarden.³⁵

In het nu volgende zal ik aangeven dat deze problemen te beschouwen zijn als essentieel *narratologische* problemen, die opnieuw te maken hebben met het onderscheid tussen geschiedenis, verhaal en tekst (*fabula-suzjet, story-discourse*). Ten opzichte hiervan neemt Freud in zijn vroege ziektegeschiedenissen een met Holmes vergelijkbare positie in, hanteert hij vooronderstellingen die ik eerder als *realistisch* heb getypeerd. Met het laten vallen van de zogenaamde 'verleidingstheorie' en de constructie van het Oedipus-complex wordt het handhaven van deze vooronderstellingen problematisch, hetgeen vérgaande gevolgen heeft voor de (aanvankelijke) detective-vorm van de ziektegeschiedenissen.

In 1979 geeft Peter Brooks met zijn artikel 'Fictions of the Wolfman: Freud and Narrative Understanding' een belangrijke aanzet tot het beschouwen van Freuds ziektegeschiedenissen vanuit een narratologisch perspectief.

Brooks zegt te willen onderzoeken 'how the narrativity of the structure of explanation deployed in [a] non-fictional genre, the case-history, necessarily implicates the question of fictions through the very emplotment of that narrativity' (Brooks 1979: 74-75).³⁶ In zijn ziektegeschiedenissen ontwikkelt Freud zich van een typisch negentiende-eeuwse tot een twintigste-eeuwse, modernistische verteller. Deze laatste positie wordt door Brooks uitgebreid geanalyseerd aan de hand van Freuds verslag van het geval van de Wolfenman, dat zich laat lezen als een roman van Mann of Woolf. De vroege ziektegeschiedenissen daarentegen, bijeengebracht in de *Studien über Hysterie* uit 1895, zijn eerder met detective-verhalen te vergelijken, vanwege het ten toon gespreide vertrouwen in causaliteit, sluitende verklaringen en eenduidige oplossingen:

In his earliest case histories – those in the *Studies on Hysteria* – [Freud] almost explicitly assumes the posture of the detective, pressing for the symptomatic clues, reaching back to uncover a moment of trauma, a scene of crime which makes sense of all subsequent events (ibid.: 74).

Tot een uitwerking van deze stelling komt Brooks echter (helaas) niet.³⁷

De *Studien über Hysterie* waren een gezamenlijk project van Joseph Breuer (1842-1925) en Sigmund Freud (1856-1939), dat zijn oorsprong vond in Breuers behandeling tussen 1880 en 1882 van de patiënte Anna O. Breuer was toen al een bekende arts en wetenschapper in Wenen, terwijl Freud net begonnen was aan zijn promotieonderzoek. De twee waren echter al wel enige tijd bevriend, en eind 1882 deed Breuer aan Freud uitgebreid verslag van de behandeling. Hij zei Anna O. van haar hysterie te hebben genezen door haar onder hypnose te brengen, in welke toestand de patiënte verhalen uit haar verleden had verteld die zij zich van te voren niet had kunnen herinneren. In 1886 begon Freud een eigen praktijk voor zenuwziektes, waar hij veelvuldig te maken kreeg met hysterie. Aanvankelijk behandelde hij deze met op dat moment conventionele methodes als hydrotherapie, electrotherapie en massage. Omdat dit geen bevredigende resultaten opleverde begon hij, met Breuers verhaal in zijn achterhoofd, eveneens met hypnose te werken. Hij stelde Breuer van zijn onderzoeksresultaten op de hoogte, en dit leidde in 1893 tot een gemeenschappelijk artikel, 'Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene'.

In dit artikel stellen Freud en Breuer dat hysterische symptomen hun oorsprong vinden in bepaalde gebeurtenissen uit het leven van de hysterische patiënt, en dat er een duidelijk causaal verband bestaat tussen de aard en omstandigheden van die gebeurtenis en de specifieke vorm van de symptomen. Zo zou, als de betreffende gebeurtenis bijvoorbeeld tijdens een maaltijd plaatsvindt, het hysterische symptoom de vorm kunnen aannemen

van misselijkheid en braken. Deze gebeurtenis die aan de hysterie ten grondslag ligt wordt als *psychisch* trauma gedefinieerd, in navolging van het trauma als gevolg van zwaar lichamelijk letsel. De schrijvers signaleren dat hysterici zich in de meeste gevallen dit traumatische moment niet kunnen herinneren, totdat ze onder hypnose worden gebracht. En opmerkelijk genoeg blijken met het onder woorden brengen van de herinnering de symptomen te verdwijnen:

Wir fanden [...] zu unserer größten Überraschung, daß die einzelnen hysterischen Symptome sogleich und ohne Wiederkehr verschwanden, wenn es gelungen war, die Erinnerung an den veranlassenden Vorgang zu voller Helligkeit zu erwecken, damit auch den begleitenden Affekt wachzurufen, und wenn dann der Kranke den Vorgang in möglichst ausführlicher Weise schilderte und dem Affekt Worte gab.³⁸

Dat wat Freud en Breuer hier met de term *Affekt* aanduiden is de emotionele lading van een traumatische gebeurtenis.³⁹ Het niet kunnen verwerken van die gebeurtenis staat gelijk aan het niet kunnen afvoeren of neutraliseren van die lading. De hysterica/cus-in-wording raakt tijdelijk (of verkeert reeds) in een zogenaamde 'hypnoïde Zustand', die de traumatische gebeurtenis van het bewustzijn afsluit. Het niet geneutraliseerde affect gaat zich uiten in het hysterische symptoom, dat associatief met de niet verwerkte herinnering verbonden is.

Doordat de hypnose correspondeert met de hypnoïde toestand waarin de herinnering uit het bewustzijn verdween, kan tijdens deze hypnose de niet verwerkte herinnering ook weer terugkeren. Het affect wordt alsnog afgevoerd, en de hysterische symptomen verdwijnen. In de tijd dat het artikel verscheen had Freud al ontdekt dat hypnose bepaald niet altijd de aangewezen manier was om de patiënt aan het praten te krijgen, en dat een diepe concentratie ook resultaat opleverde. 'Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene' zou het eerste hoofdstuk van de *Studien über Hysterie* gaan vormen, en werd in dat boek gevolgd door een aantal ziektegeschiedenissen, die als voorbeelden moesten dienen. Natuurlijk werd Breuers behandeling van Anna O. opgenomen, en Freud voegde daar vier gevallen uit zijn eigen praktijk aan toe.

Het kortste, maar tegelijkertijd meest opvallende geval van deze vier is 'Katharina', en het is in deze ziektegeschiedenis dat Freud het duidelijkst als een Holmes-achtige detective naar voren komt. Het verslag begint als Freud, tijdens een vakantie, in een herberg in het Tauern-gebergte van het uitzicht zit te genieten. Plotseling wordt hij aangesproken door het meisje dat hem eerder zijn maaltijd heeft geserveerd: Katharina. Ze vraagt of 'der Herr Doktor' even tijd heeft, en vertelt dan dat ze al enige tijd zenuwziek is. 'Da war ich also wieder in den Neurosen' verzucht Freud,

denn um etwas anderes konnte es sich bei dem großen und kräftigen Mädchen mit der vergränten Miene kaum handeln. Es interessierte mich, daß Neurosen in der Höhe von über 2000 Metern so wohl gedeihen sollten, ich fragte also weiter (GW I: 185).

Freud vraagt wat precies de symptomen zijn. Katharina zegt dat ze vooral last heeft van ademnood, duizeligheid en een zware druk op haar borst. Freud stelt de diagnose dat het hier om een angstaanval gaat, 'oder, besser gesagt, ein hysterischer Anfall, dessen Inhalt Angst war' (ibid.: 186).⁴⁰

Katharina vertelt vervolgens dat ze tijdens de aanvallen een gezicht voor zich ziet, dat ze niet herkent maar waarvoor ze wel bang is. Als ze daaraan toevoegt dat de aanvallen twee jaar geleden begonnen zijn, stelt Freud zijn eerste hypothese op:

Angst bei jungen Mädchen hatte ich so oft als Folge des Grauens erkannt, das ein virginales Gemüt befällt, wenn sich zuerst die Welt der Sexualität vor ihm auftut. Ich sagte also: [...] "Sie haben einmal, damals vor zwei Jahren, etwas gesehen oder gehört, was Sie sehr geniert hat, was Sie lieber nicht möchten gesehen haben" (ibid.: 186-187).

En inderdaad, Katharina herinnert zich dat ze twee jaar geleden door een raam gezien heeft dat haar oom op haar nichtje Franziska lag, en terwijl ze niet begrepen had wat er aan de hand was, had ze toch afkeer van het tafereel gevoeld.

Freud vraagt door, en krijgt een tweede herinnering te horen. Toen Katharina veertien jaar oud was werd ze op een nacht wakker doordat dezelfde oom bij haar in bed kroop. Hoewel ze niet doorhad dat het om een seksuele toenaderingspoging ging, wilde ze hier niets van weten en zorgde ze ervoor dat haar oom weer in zijn eigen bed ging liggen. Nadat deze herinnering is bovengekomen maakt het meisje ineens een veel vrolijkere indruk. 'Sie ist wie verwandelt, das mürrische, leidende Gesicht hat sich belebt, die Augen sehen frisch drein, sie ist erleichtert und gehoben' (ibid.: 191). Voor Freud is de zaak opgelost:

"Jetzt weiß ich schon, was Sie sich damals gedacht haben, wie Sie ins Zimmer hineingeschaut haben. Sie haben sich gedacht: jetzt tut er mit ihr, was er damals bei Nacht und die anderen Male mit mir hat tun wollen. Davor haben Sie sich geekelt, weil Sie sich an die Empfindung erinnern haben, wie Sie in der Nacht aufgewacht sind und seinen Körper gespürt haben" (ibid.: 192).

Katharina herkent nu ook het gezicht. Nadat ze indertijd haar oom en haar nichtje had betrapt, had ze alles aan haar tante verteld, die daarop van haar man was weggegaan. De oom was woedend geworden en wilde Katharina te lijf gaan, maar ze wist te ontkomen. Het gezicht dat ze tijdens de angstaanvallen zag was dat van haar woedende oom.

Van de vier door Freud geschreven ziektegeschiedenissen in de *Studien über Hysterie* is 'Katharina' de enige ongedateerde 'Frau Emmy v. N.' begint haar analyse in mei 1889 (GW I: 99) en beëindigt die een jaar later. 'Miss Lucy R.' en 'Fraulein Elisabeth v. R.' beginnen respectievelijk 'Ende 1892' (ibid.: 163) en 'Im Herbst 1892' (ibid.: 196). In het geval van 'Katharina' is Freud echter, naar eigen zeggen om redenen van privacy, uiterst behoedzaam. De tijdsaanduiding is hier 'In den Ferien des Jahres 189*' (ibid.: 184) Omdat 'Katharina' volgt op 'Miss Lucy R.' en voorafgaat aan 'Fraulein Elisabeth v. R.' wordt de schijn gewekt dat het ook hier om het jaar 1892 gaat. Deze suggestie wordt bijvoorbeeld opgepakt door Hermann Argelander: 'Es muß nach meiner Kenntnis im Sommer 1892 gewesen sein, als Freud auf einer Bergwanderung in den Hohen Tauern in einer Schutzhütte rastete' (Argelander 1976: 667). In 1984 citeerde Jeffrey M. Masson echter een tot dan toe ongepubliceerde passage uit een brief van Freud aan zijn vriend Wilhelm Fließ, gedateerd 20 augustus 1893. In deze passage komt Katharina ter sprake 'Übrigens verfolgt mich die Ätiologie der Neurosen [...] überallhin. Unlangst wurde ich von der Wirtstochter auf der Rax konsultiert, es war ein schöner Fall für mich' (Masson 1984b: 102).⁴¹

Dat Freud Katharina hier als 'die Wirtstochter' aanduidt, sluit aan bij een voetnoot die hij in 1924, bij een herdruk van de *Studien über Hysterie*, aan de ziektegeschiedenis toevoegde. Hij geeft daar toe ook de familieverhoudingen binnen de herbergiersfamilie in zijn verslag aangepast te hebben:

Nach so vielen Jahren getraue ich mich die damals beobachtete Diskretion aufzuheben und anzugeben, daß Katharina nicht die Nichte, sondern die Tochter der Wirtin war, das Mädchen war also unter den sexuellen Versuchungen erkrankt, die vom eigenen Vater ausgingen (GW I: 195).

De precieze omstandigheden rond 'Katharina' worden nog verder uit de doeken gedaan in een opmerkelijk artikel uit 1985 van Gerhard Fichtner en Albrecht Hirschmüller. Hieruit blijkt onder meer dat Katharina in werkelijkheid Aurelie K. heette en in 1875 geboren was. 'Franziska' wordt geïdentificeerd als Barbara G. (geboren 1865), een nichtje van de moeder van Aurelie.⁴² De verhouding van vader Julius K. met Barbara vormde de aanleiding tot de scheiding van Aurelie's ouders in 1893. Moeder Gertrud G. pachtte in de lente van datzelfde jaar het *Schutzhaus*, waar Freud in augustus met Aurelie in contact kwam (Fichtner en Hirschmüller 1985: 227-230).

Freuds mystificering van de familieverhoudingen en de onthulling die hij doet in de voetnoot zullen straks nog ter sprake komen. De precieze datering van 'Katharina' is vooral van belang bij het leggen van een verband met 'Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene'. Dat artikel verscheen in twee delen op 1 en 15 januari 1893 in het Berlijnse *Neurologisches Zentralblatt*, met vermelding van de datering 'Dezember 1892' (Strachey 1974a: xiv). 'Katharina', dat op zijn vroegst acht maanden later werd geschreven, beantwoordt daardoor enerzijds wel aan het model dat Freud en Breuer in het artikel beschrijven, maar bevat anderzijds aspecten die het model voorbijgaan en die vooruitlopen op het latere werk van Freud. Een narratologische benadering van 'Katharina' – meer specifiek: een vergelijking vanuit een narratologische invalshoek met het klassieke detective-verhaal – kan dit verhelderen.

Door de stelling van Freud en Breuer dat hysterische symptomen te verklaren zijn vanuit een traumatische gebeurtenis uit het verleden van de patiënt, wordt het achterhalen van die gebeurtenis de centrale inzet van het onderzoek van de arts. En aangezien er een causaal verband bestaat tussen de aard van de symptomen en die van de traumatische gebeurtenis, zijn het de symptomen die door de onderzoeker beschouwd worden als (indexicale) tekens die naar de gebeurtenis in het verleden verwijzen. Het onder woorden (kunnen) brengen van die gebeurtenis vervangt de hysterische symptomen, en de patiënt is genezen.

Op deze wijze geformuleerd ligt de vergelijking tussen de analytische methode van Freud en Breuer, en de detective-methode van Sherlock Holmes voor de hand. In beide gevallen wordt allerlei symptomatisch geproduceerd materiaal geïnterpreteerd als tekens die naar het verleden verwijzen, en eindigt het onderzoek met het slagen in de gestelde opzet, het kunnen meedelen van een aanvankelijk onvertelbare gebeurtenis. Binnen het narratologische model van het detective-verhaal functioneert de traumatische gebeurtenis daardoor als de geschiedenis van het misdrijf. De hysterische symptomen zijn te vergelijken met de *clues* van Holmes, de tekst van het misdrijf. De ziektegeschiedenis is de tekst van het onderzoek, waarin het verhaal van het onderzoek wordt verteld, dat het kunnen vertellen van het verhaal van het misdrijf (het onder woorden brengen van de traumatische gebeurtenis) tot inzet heeft. Vergelijk een citaat van Brooks:

Dans ses premiers 'cas' [...] Freud propose un modèle de la cure qui ressemble à la solution proposée par le roman policier classique [...] en ce qu'elle résulte de la liaison de tous les événements de l'histoire dans une chaîne narrative qui d'elle-même représente des rapports chronologiques et causatifs, et constitue ainsi l'histoire du passé dans un rapport correct – et par cela même thérapeutique – au présent. Comme l'a bien démontré

Tzvetan Todorov, le récit (ou le *sjuzhet* [...]) du roman policier, c'est-à-dire l'enquête du détective, existe pour réaliser l'histoire (la *fabula*) du crime, qui est au passé. Le roman policier nous donne alors le modèle d'un récit construit au présent pour découvrir, rendre présente, et résoudre une histoire absente et passée. La psychanalyse ne fait pas autre chose (Brooks 1985: 65).

Zoals ik eerder al opmerkte geeft Brooks hier een wel erg eigenzinnige interpretatie van het 'model' van Todorov, waardoor zijn versie van de verhouding tussen *fabula* en *suzjet* in het detective-verhaal (en in de ziekte-geschiedenissen van de *Studien über Hysterie*) tussen die van Todorov en die van mijzelf in komt te liggen. Van belang is dat Brooks wijst op de rechtlijnigheid en causaliteit die de reconstructie van het verleden bepalen, en op de status van die reconstructie als de bestaansvoorwaarde voor wat hij 'l'enquête du détective' noemt: het onderzoek bestaat bij de gratie van de gebeurtenis in het verleden.

Het zou te ver voeren om in te gaan op alle overeenkomsten tussen 'Katharina' en een Sherlock Holmes-verhaal. Met name het begin van de ziektegeschiedenis laat equivalenten van bekende Holmes-procédés zien als de toestand van serene rust die wordt verstoord als de zaak zich aankondigt;⁴³ de cliënt als een 'damsel in distress', een wanhopige vrouw die de hulp van de detective inroept; de detective die uit het uiterlijk van de cliënt al gegevens over haar persoonlijke leven weet af te leiden ('Nach ihrer Kleidung und ihrem Betragen konnte sie keine Magd, sondern mußte wohl eine Tochter oder Verwandte der Wirtin sein',⁴⁴ GW I: 184); en de detective die al een kleine blik van zijn deductieve/abductieve vermogens geeft alvorens aan het echte werk te beginnen ('Da war ich also wieder in den Neurosen, denn um etwas anderes konnte es sich bei dem großen und kräftigen Mädchen mit der vergränten Miene kaum handeln', *ibid.*: 185).

Net als Holmes moet ook Freud in 'Katharina' een tekst (de hysterische symptomen) verbinden met een geschiedenis (de traumatische gebeurtenis) door middel van een aanvankelijk afwezig en dus onvertelbaar verhaal (de herinnering aan de gebeurtenis). Dat er een geschiedenis bestaat, dat er een traumatische gebeurtenis heeft plaatsgevonden in het leven van Katharina, staat voor Freud buiten kijf: "Sie haben einmal, damals vor zwei Jahren, etwas gesehen oder gehört, was Sie sehr geniert hat, was Sie lieber nicht möchten gesehen haben" (*ibid.*: 187). De geschiedenis toont zich in de hysterische symptomen, en dat deze voor Freud letterlijk een tekst vormen komt naar voren in zijn vergelijking ervan met een beeldschrift: 'Wir hatten oft die hysterische Symptomatologie mit einer Bilderschrift verglichen, die wir nach Entdeckung einiger bilinguer Fälle zu lesen verstünden. In diesem Alphabet bedeutet Erbrechen Ekel' (*ibid.*: 189).

Bij deze afschuw van Katharina stagneert het onderzoek, het verhaal lijkt zich niet verder te laten vertellen: “‘Ja, wenn ich nur wüßte, wovor ich mich damals geekelt hab’” (ibid.). Maar detective Freud vertrouwt volledig op zijn onfeilbare methode: ‘ich forderte sie auf, weiter zu erzählen, was ihr einfiele, in der sicheren Erwartung, es werde ihr gerade das einfallen, was ich zur Aufklärung des Falles brauchte’ (ibid.). En inderdaad, via een aantal associaties verschijnt nu het voorval met de ‘oom’ die bij Katharina in bed kruipt. Freud vertelt op zijn beurt aan de lezer hoe uit de beide door Katharina vertelde gebeurtenissen de hysterische symptomen ontstonden, en de zaak kan worden afgesloten: ‘Das Rätsel war [...] gelöst’ (ibid.: 192).

Het analytische werk zoals Freud het in ‘Katharina’ ten toon spreidt, kan net als het detective-werk van Holmes beschreven worden als een leesactiviteit die uitgaat van een realistische narratieve logica: de traumatische gebeurtenis (in het artikel van Freud en Breuer aangeduid als ‘auslösende Ursache’; cf. ibid.: 86) is primair ten opzichte van de hysterische symptomen, de gebeurtenis is primair ten opzichte van de representatie ervan, de geschiedenis is primair ten opzichte van de tekst. Nadat Freud Katharina heeft ondervraagd over haar symptomen, nadat hij haar als het ware heeft ‘gelezen’ (‘eine Bilderschrift’), stelt hij de diagnose ‘ein hysterischer Anfall, dessen inhalt Angst war’ (ibid.: 186). Vervolgens gaat hij expliciet op zoek naar de oorzaak van die angst, naar de gebeurtenis waarnaar het teken ‘angst’ verwijst: hij spreekt over ‘Angst [...] als Folge des Grausens [...] das ein virginales Gemüt befällt, wenn sich zuerst die Welt der Sexualität vor ihm auftut’ en over ‘dies kausale Verhältnis’ (ibid.; cursivering van mij).

Nog sterker keert deze relatie van oorzaak en gevolg, van werkelijkheid en representatie terug in de persoon van de ‘oom’. Deze functioneert letterlijk als de dader, als de ultieme oorzaak waarnaar de detective op zoek is. Zijn gezicht is als een soort vingerafdruk op zijn slachtoffer achtergebleven, in de vorm van een teken (“‘ein Grausliges Gesicht seh ich immer dabei’”; ibid.) dat als symptoom deel uitmaakt van de tekst Katharina. Belangrijk is dat het gezicht een afspiegeling is van de echte persoon. In analogie met de analyse van het woord *face* in ‘The Adventure of the Cardboard Box’ kan ook hier het gezicht van de ‘oom’ gezien worden als een indicatie van de realistische narratieve logica waarvan Freud zich bedient: de tekst, de symptomen als afspiegeling of gevolg van een essentie, een werkelijkheid, een oorzaak.

Met Freud in de rol van een detective die vanuit realistische vooronderstellingen een geschiedenis probeert te reconstrueren, wordt in ‘Katharina’ ook de confrontatie tussen de semiotische en de realistische narratieve logica opgeroepen: Freud gaat er vanuit dat aan de hysterische symptomen een gebeurtenis ten grondslag ligt, maar beschikt uitsluitend over juist die symptomen. Bij het organiseren van dit symptomatische materiaal tot voor

de reconstructie bruikbare *clues* speelt in het geval van 'Katharina' de in hoofdstuk 2 genoemde overtuigingskracht van de onderzoeker een grote rol – 'the practitioner's ability to impress his skills on the patient' (Sebeok 1984: 226). Datgene waarover Katharina spontaan klaagt zijn fysieke symptomen: ademnood, druk op de ogen, oorsuizen, druk op de borst. Al na het eerste symptoom diagnostiseert Freud een angstaanval, en hij begint gerichte vragen in die richting te stellen: "“Ja, und fürchten Sie sich gar nicht dabei?”" (GW I: 185). Ik zou dit willen interpreteren als het organiseren van de fysieke symptomen van Katharina tot de *clue* 'angst', die vervolgens de causale weg opent naar de traumatische gebeurtenis die Katharina met afschuw heeft vervuld en die niet is verwerkt.

Waar voor Holmes alle redeneringen en oplossingen elementair en voor de hand liggend zijn, geeft Freud in het nawoord bij 'Katharina' toe dat hij bij de analyse veel geluk heeft gehad. Maar bovendien – en dit is misschien wel het belangrijkste moment in de ziektegeschiedenis – erkent hij dat de 'herinneringen' van Katharina wel eens het gevolg van zijn eigen redeneringen en vragen zouden kunnen zijn:

Ich kann nichts dagegen einwenden, wenn jemand in dieser Krankengeschichte weniger einen analysierten als einen durch Erraten aufgelösten Fall von Hysterie erblicken will. Die Kranke gab zwar alles, was ich in ihren Bericht interpolierte als wahrscheinlich zu; sie war aber doch nicht imstande, es als Erlebtes wiederzuerkennen (ibid.: 194).⁴⁵

We zouden in deze laatste opmerking de kiem kunnen zien van wat Brooks (1979: 77) de 'structure of indecidability' in het latere werk van Freud noemt: of de traumatische gebeurtenis werkelijk heeft plaatsgevonden kan bevestigd noch ontkend worden.⁴⁶

Een andere, meer impliciete inbreuk op zijn eigen causale en realistische logica maakt Freud eveneens in het nawoord, bij het onderscheid tussen traumatische en 'auxiliäre' of ondersteunende momenten. Freud noemt aanvankelijk de oudste herinnering van Katharina, 'oom' die bij haar in bed kruipt, het traumatische moment, terwijl hij het bespieden van 'oom' en Franziska als ondersteunend moment opvat. Bij het traumatische moment wordt een bewustzijnsinhoud gevormd, die buiten het bewustzijn ('von der Denktätigkeit des Ich ausgeschlossen'; GW I: 194) bewaard blijft. Bij het ondersteunende moment zorgt een nieuwe indruk vervolgens voor de associatieve terugkeer van de verdrongen herinnering ('die assoziative Vereinigung dieser abseits befindlichen Gruppe mit dem Ich'; ibid.). Het is dit ondersteunende moment dat de hysterische symptomen opwekt – in het geval van Katharina doorgrondt zij (onbewust) de betekenis van de avances van haar 'oom' pas op het moment dat ze hem met Franziska betrapt. Dit is

wat Freud vanaf 1895 het principe van de *Nachträglichkeit* zal noemen: de traumatische gebeurtenis wordt pas retrospectief traumatisch.⁴⁷ Dit veroorzaakt een (metaleptische) splitsing tussen causaliteit en chronologie, aangezien de latere gebeurtenis nu de oorzaak is van de betekenis van de eerdere gebeurtenis. Daardoor hebben we opnieuw te maken met een 'structure of indecidability': zonder traumatisch moment geen ondersteunend moment, maar zonder ondersteunend moment ook geen traumatisch moment.

'Katharina' is de enige ziektegeschiedenis in de *Studien über Hysterie* waar daadwerkelijk sprake is van een dader ('oom'), van een misdrijf dat dient te worden opgehelderd om de orde te herstellen. Het is daarom dat Freud hier het meest opvallend als een soort krypto-detective in de weer is, dat hier het analytische werk het meest aan het detective-werk raakt. En hoewel de te herstellen orde bij Holmes van maatschappelijke aard is, terwijl Freud een psychosomatische stoornis moet verhelpen, is het in beide gevallen tevens een narratieve orde die in het ongerede is geraakt. Het verband tussen een tekst en een geschiedenis moet in een verhaal onder woorden worden gebracht, en deze herstelwerkzaamheden worden geleid door realistische en causale vooronderstellingen.

Tegelijkertijd vormt 'Katharina' in de ontwikkeling van Freuds denken de inleiding tot de beruchte fase waarin hij de zogeheten 'verleidingstheorie' ontwikkelt en uiteindelijk ook weer laat vallen. Ook vanuit narratologisch oogpunt is deze fase bijzonder problematisch en – daardoor? – cruciaal. Aan de ene kant kan de verleidingstheorie worden gezien als de meest extreme uitwas van de genoemde vooronderstellingen in Freuds werk uit de jaren die Brooks omschrijft als '[les] anneaux de la chaîne signifiante, qui devaient reconstituer [...] une belle histoire explicative, sans failles, à la manière de Sherlock Holmes' (Brooks 1985: 67). Aan de andere kant speelt binnen de verleidingstheorie juist het principe van de *Nachträglichkeit*, dat de causaliteit ondermijnt, een belangrijke rol.

Met de term 'verleidingstheorie' wordt een theorie van Freud aangeduid die hij tussen 1895 en 1897 aanhing, en die neerkwam op de opvatting dat hysterie *altijd* terug te voeren is op een seksueel trauma. De eerste sporen ervan zijn al aanwijsbaar in brieven uit 1893 (cf. Laplanche en Pontalis 1972: 588), maar Freud zelf beweerde altijd dat hij de opvatting pas ná de publicatie van de *Studien über Hysterie* had ontwikkeld (Strachey 1974a: xxv-xxvi). Hoe dit ook zij, de ideeën die aan de verleidingstheorie ten grondslag lagen werden in hun meest duidelijke vorm uiteengezet in een lezing, gehouden op 21 april 1896 voor de Weense 'Verein für Psychiatrie und Neurologie', onder de titel 'Zur Ätiologie der Hysterie' (GW I: 425-459). In deze lezing laat Freud over zijn opvattingen geen misverstand bestaan: 'Ich stelle [...] die

Behauptung auf, zugrunde jedes Falles von Hysterie befinden sich [...] ein oder mehrere Erlebnisse von vorzeitiger sexueller Erfahrung, die des frühesten Jugend angehören' (ibid.: 439). Het woord 'verleidingstheorie' blijkt een geval van eufemistisch taalgebruik te zijn; Freud spreekt onder meer van *Vergewaltigung, Mißbrauch, Angriff, Attentat* en *Agression*. De dader is altijd een volwassene, meestal afkomstig uit de directe omgeving van het kind: 'Gouvernante, Lehrer, leider auch allzuhäufig ein naher Verwandter' (ibid.: 444).

In de lezing bouwt Freud voort op de ideeën over hysterie die hij same met Breuer had ontwikkeld, in de zin dat hij er nog steeds van uitgaat dat hysterische symptomen gedetermineerd zijn door een traumatische gebeurtenis. Freud voegt hier echter het element aan toe dat een traumatische gebeurtenis alleen niet voldoende is om het hysterische symptoom te doen ontstaan, en hij refereert hierbij aan wat in 'Katharina' nog het 'auxiliäre Moment' werd genoemd:

Wir haben erfahren, daß kein hysterisches Symptom aus einem realen Erlebnis allein hervorgehen kann, sondern daß alle Male die assoziativ geweckte Erinnerung an frühere Erlebnisse zur Verursachung des Symptoms mitwirkt (ibid.: 432).

Freud kiest daarmee definitief voor het 'tweetrapsmodel' van de *Nachträglichkeit*, waarbij een schijnbaar triviaal voorval associatief de herinnering aan de traumatische gebeurtenis wekt en in feite de hysterische symptomen doet ontstaan.⁴⁸ Wanneer in de analyse dan ook de herinnering aan een dergelijk triviaal voorval wordt geproduceerd, kan men er volgen: Freud zeker van zijn dat daarachter een andere gebeurtenis schuilgaat. De ernst van deze gebeurtenis, het seksuele trauma, is de oorzaak van de hevigheid van de hysterische reactie: 'Die Reaktion der Hysterischen ist ein nur scheinbar übertriebene [...]. In Wirklichkeit ist diese Reaktion proportional dem erregenden Reiz, also normal und psychologisch verständlich' (ibid.: 454).

Volgens Masson kan 'Katharina', en in feite zelfs de brief aan Fließ over 'die Wirtstochter auf der Rax' worden beschouwd als een eerste aanzet tot verleidingstheorie, omdat Freud daar al de 'sexuelle Verführung im Kindesalter' op het spoor is (Masson 1984b: 103). Dit moet in zoverre genuanceerd worden dat Freud in zijn lezing stelt dat de traumatische ervaring voor het achtste jaar moet hebben plaatsgevonden (GWI: 449), terwijl het voorval van 'oom' die bij Katharina in bed kruipt op ongeveer veertienjarige leeftijd zou zijn gebeurd.⁴⁹ Dit neemt echter niet weg dat h aanwijzen van een dader in 'Katharina' zijn weerslag vindt in 'Zur Ätiologie der Hysterie'; vergelijk een passage uit het begin van de lezing:

Der Gerichtsarzt versteht es, die Verursachung einer Verletzung aufzuklären, selbst wenn er auf die Mitteilungen des verletzten verzichten muß. Es besteht nun eine solche Möglichkeit, von den Symptomen aus zur Kenntnis der Ursachen vorzudringen, auch für die Hysterie (ibid.: 426).

Freud suggereert hier dat de hysterische symptomen te beschouwen zijn als een verwonding (*Verletzung*), veroorzaakt (*Verursachung*, *Ursachen*) door een misdrijf (cf. *Gerichtsarzt*), dat de analyticus dient op te lossen (*aufzuklären*), zonder dat hij daarbij afhankelijk is van de patiënt, van het slachtoffer (*Verletzte*).

Het citaat laat verder een conflictsituatie zien tussen twee narratieve logica's die vrijwel identiek is aan die in de Holmes-verhalen: de symptomen, de tekst waarover de onderzoeker beschikt, worden het gevolg van een – ontoelaatbare – gebeurtenis genoemd (realistische logica), maar die tekst is tevens het uitgangspunt – 'von den Symptomen aus' – van waaruit de re/constructie vertrekt (semiotische logica). Een tweede metafoor versterkt dit idee. Freud vergelijkt de analyticus nu met een archeoloog bij een opgraving:

die zahlreich gefundenen, im glücklichen Falle bilinguen Inschriften enthüllen ein Alphabet und eine Sprache, und deren Entzifferung und Übersetzung ergibt ungeahnte Aufschlüsse über die Ereignisse der Vorzeit (ibid.: 427).

Deze metafoor (bijna letterlijk aan 'Katharina' ontleend; vergelijk de 'Bilinguer Fälle' uit de ziektegeschiedenis) wordt dan verbonden met de criminologische metafoor als Freud spreekt over 'die Symptome einer Hysterie als *Zeugen* für die Entstehungsgeschichte der Krankheit' (ibid.), waarbij *Zeugen* vanuit de context zowel op de getuigen in een rechtszaak als op de 'stille getuigen' van een oude en vervallen cultuur kan slaan. Deze tweede betekenis buigt ten slotte weer terug naar de sfeer van de detective met de *clues* als stille getuigen van 'die Ereignisse der Vorzeit'.

Maar hoewel de semiotische logica impliciet in zijn beeldspraak meeklinkt, laat Freud er geen misverstand over bestaan dat zijn vooronderstellingen in 'Zur Ätiologie der Hysterie' van realistische aard zijn: hij benadrukt met klem de *realiteit* van de traumatische gebeurtenissen. Dat die gebeurtenissen werkelijk hebben plaatsgevonden, en niet op de fantasie van de patiënt berusten, is boven elke twijfel verheven:

die Bedenken gegen die Echtheit der infantilen Sexualszenen [...] kann man [...] durch mehr als ein Argument entkräften. Zunächst ist das Benehmen der Kranken, während sie diese infantilen Erlebnisse reproduzieren, nach allen Richtungen hin unvereinbar mit der Annahme, die Szenen seien etwas anderes als peinlich empfundene und höchst ungern erinnerte Realität (ibid.: 440).

Verdere argumenten die Freud geeft zijn onder andere de 'Uniformität in gewissen Einzelheiten' van de 'infantilen Sexualszenen' (ibid.: 441); en het verschijnsel dat de patiënten vaak triviale voorvallen beschrijven, waarvan ze de eigenlijke, schokkende betekenis niet begrijpen. Ten slotte is er in sommige gevallen nog een 'wirklich unantastbaren Beweis für die Echtheit der sexuellen Kindererlebnisse', wanneer datgene wat de patiënt naar voren brengt, tijdens of buiten de analyse door een ander persoon wordt bevestigd (ibid.: 442) – net als voor Holmes zijn voor Freud naast stille getuigen (de symptomen) kennelijk ook sprekende getuigen van belang.

De omslag in Freuds opvattingen komt ongeveer een jaar later. In een brief van 21 september 1897 maakt hij Fließ deelgenoot van zijn twijfels: 'Und nun will ich Dir sofort das große Geheimnis anvertrauen, das mir in den letzten Monaten langsam gedämmert hat. Ich glaube an meine Neurotica nicht mehr' (Freud 1986: 283). Freud heeft de verleidingstheorie laten vallen, en hij geeft verschillende redenen voor zijn langzaam gegroeide ongelooft. Allereerst slaagde hij er bij voortdurend niet in om analyses volledig af te ronden ('zum wirklichen Abschluß zu bringen'). Vervolgens was hij tot de conclusie gekomen dat in alle gevallen de vader als schuldige moest worden aangewezen, 'mein eigener nicht ausgeschlossen'. Uit deze eerste twee redenen van respectievelijk praktische en morele aard lijkt de derde reden als theoretisch inzicht voort te vloeien: 'Dann drittens die sichere Einsicht, daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann' (ibid.: 284). Wanneer een herinnering of fantasie dus in het onbewuste terecht is gekomen, valt retrospectief niet meer uit te maken of het 'oorspronkelijk' om feit of fictie ging. De 'herinneringen' aan seksuele handelingen kunnen ook fantasieën zijn.

Dit is een problematisch punt: bedoelt Freud hier dat de traumatische ervaringen van seksuele aard nooit op realiteit berusten? De formulering 'daß man die Wahrheit und die [...] Fiktion nicht unterscheiden kann' houdt geen categorische ontkenning in. Latere opmerkingen met betrekking tot het laten vallen van de verleidingstheorie lijken daarentegen wel in deze richting te wijzen:

In der Zeit, da das Hauptinteresse auf die Aufdeckung sexuelle Kindheitstraumen gerichtet war, erzählten mir fast alle meine weiblichen Patienten, daß sie vom Vater verführt worden waren. Ich mußte endlich zum Einsicht kommen, daß diese Berichten unwahr seien, und lernte so verstehen, daß die hysterische Symptome sich von Phantasien, nicht von realen Begebeheiten ableiten.⁵⁰

Het cruciale woord in deze passage is *erzählten*: zoals Han Israëls heeft laten zien, geeft Freud hier (zesendertig jaar na dato) een vervormde weergave van zijn eigen vroegere opvattingen. Het ging er bij de verleidingstheorie juist om dat de patiënten zich de traumatische gebeurtenis niet konden herinneren, zodat ze er dus ook niet over konden vertellen (Israëls 1993: 174-177; cf. Lukacher 148-149).

Aan de derde reden voor het laten vallen van de verleidingstheorie voegt Freud in de brief aan Fließ nog een opmerking toe: 'Demnach blieb die Lösung übrig, daß die sexuelle Phantasie sich regelmäßig des Themas der Eltern bemächtigt' (Freud 1986: 284). In deze opmerking worden de contouren van het Oedipus-complex zichtbaar, en nog geen maand later noemt Freud de naam van de Griekse koning expliciet, als hij aan Fließ verslag doet van zijn zelfanalyse:

Ich habe die Verliebtheit in die Mutter und die Eifersucht gegen den Vater auch bei mir gefunden und halte sie jetzt für ein allgemeines Ereignis früher Kindheit [...]. Wenn das so ist, so versteht man die packende Macht des Königs Ödipus (ibid.: 293).

Het laten vallen van de verleidingstheorie wordt als de directe opmaat beschouwd voor Freuds constructie van het Oedipus-complex (Laplanche en Pontalis 1972: 591). Daarmee maakt de psychoanalyse zich los van de puur klinische context en wordt tot een meer algemene theorie van de menselijke psyche: verliefdheid ten opzichte van de moeder en jaloezie tegenover de vader als 'ein allgemeines Ereignis früher Kindheit'.⁵¹ De term 'Oedipus-complex' verschijnt pas in 1910 ('Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne', *GW* VIII: 73). In 1900 zet Freud wel al in *Die Traumdeutung* de betekenis van de Oedipus-figuur voor het inzicht in de menselijke ontwikkeling uiteen (*GW* II/III: 267-271).⁵²

De algemene geldigheid van het Oedipus-complex nam niet weg dat Freud zich in de praktijk bleef bezighouden met neurotische en hysterische patiënten. De oorzaak van histerie moest nu evenwel worden gezocht in de (Oedipale) fantasie en niet in de realiteit. In plaats van een externe factor die aan de hysterische symptomen ten grondslag ligt – in de verleidingstheorie zelfs een concrete dader – wordt de 'schuld' intern gemaakt: de patiënt is

dader en slachtoffer tegelijk. De psychoanalyse zelf wordt met *Die Traumdeutung* expliciet een methode die teksten, dromen analyseert. Zoals ik in hoofdstuk 3.2 zal aangeven, vervangt in de ziektegeschiedenissen van na 1900 de droom niet alleen voor een deel het hysterische symptoom, maar toont de droom ook het symptoom als tekst. En waar de psychoanalyse een analyse van teksten wordt, wordt de analyticus ook meer en meer tot een lezer, wiens realistische vooronderstellingen echter op losse schroeven zijn komen te staan.

Wanneer Freud in *Die Traumdeutung* de Oedipus-mythe bespreekt, trek hij een vergelijking tussen de opbouw van Sophocles' toneelstuk en het werk van de analyticus (lees: zijn eigen werk):

Die Handlung des Stückes besteht nun in nichts anderen als in der schrittweise gesteigerten und kunstvoll verzögerten Enthüllung – der Arbeit einer Psychoanalyse vergleichbar –, daß Ödipus selbst der Mörder des Laios, aber auch der Sohn des Ermordeten und der Jokaste ist (GW II/III: 268).

Wat Freud hier op het oog lijkt te hebben is dat de analyticus eveneens stap voor stap, onder stijgende spanning, als een detective laat zien dat de patiënt zelf schuldig is (geweest) aan de wens zijn vader te willen vermoorden en met zijn moeder te willen trouwen. Maar de analyticus kan niet voorkomen dat hij daardoor zelf ook een dubbelrol krijgt opgedrongen, aangezien Oedipus in het stuk van Sophocles tegelijkertijd 'detective', onderzoeker van de moord op Laios, en dader is. Freud loopt zo met zijn vergelijking voorop het principe van de *overdracht*, dat een belangrijke rol zal gaan spelen in de eerste ziektegeschiedenis van na *Die Traumdeutung*, 'Dora'.

3.2 Dromen en overdracht

Op 14 oktober 1900 schrijft Freud aan Fließ dat hij een nieuwe analyse is begonnen, 'einen neuen und für die vorhandene Sammlung von Dietrichen glatt aufgehenden Fall eines 18jährigen Mädchens' (Freud 1986: 469). Dit meisje, door Freud Dora genoemd, is gestuurd door haar vader, maar ziet zelf weinig heil in de analyse. Na een kleine drie maanden breekt ze de behandeling op eigen initiatief af. Freud is hier teleurgesteld over, maar begint toch met het op schrift stellen van de ziektegeschiedenis, aanvankelijk onder de titel 'Traum und Hysterie'. Op 25 januari 1901 schrijft hij aan Fließ:

'Traum und Hysterie' ist gestern fertig geworden [...]. Es ist ein Bruchstück einer Hysterie-analyse, in der sich die Aufklärungen um zwei Träume gruppieren, also eigentlich eine Fortsetzung des Traumbuchs [i.e. *Die Traumdeutung*]. [...] Es ist immerhin das Subtilste, was ich bis jetzt geschrieben, und wird noch abschreckender als gewöhnlich wirken (ibid.: 476).

In 1905 publiceert Freud de ziektegeschiedenis van Dora onder de titel 'Bruchstück einer Hysterie-Analyse' (GW V: 161-286, vanaf nu aangeduid als 'Dora').

Als Dora in oktober 1900 in analyse gaat vertoont ze een hele reeks van symptomen die door Freud als hysterisch worden gekenmerkt: aanvallen van ademnood, migraine, een nerveuze hoest die soms gepaard gaat met periodes van stemverlies, vermoeidheid, gedeprimeerdheid en een zucht om ruzie te maken. De ademnood doet zich al sinds haar achtste jaar voor, de andere verschijnselen zijn daar later bijgekomen. Freuds diagnose is die van *petite hystérie*,⁵³ mede vanwege een door Dora's vader gerapporteerde aanval van bewusteloosheid 'nach einem geringfügigen Wortwechsel' (GW V: 181). Aan deze woordenwisseling ging een reeks gebeurtenissen vooraf die volgens Freud in nauwe samenhang staat met Dora's ziekte, en die daarom nauwkeurig door hem weergegeven wordt. De gebeurtenissen draaien vooral om een zekere familie K.

In 1888 had Dora's vader tuberculose gekregen en was het gezin naar een kuuroord verhuisd, waar ze de familie K. leerden kennen. Het huwelijk van Dora's ouders is slecht, en het is mevrouw K. die Dora's vader tijdens zijn ziekte verzorgt. Dora kan het aanvankelijk goed met de K.'s vinden, maar als ze veertien is vindt er een incident plaats. De heer K. spreekt met Dora af in zijn winkel, en als zij verschijnt drukt hij haar plotseling tegen zich aan en kust haar. Dora voelt een hevige walging, rukt zich los en rent weg. Ze vertelt niets tegen haar ouders. Twee jaar later doet zich een vergelijkbaar voorval voor, als de heer K. Dora tijdens een wandeling het voorstel doet om

een liefdesverhouding te beginnen. Dora geeft hem een klap en licht dit keer haar ouders wel in, maar de heer K. ontkent alles. Dora's vader gelooft hem, waarna de woordenwisseling en de bewusteloosheid volgen. Dora wil vanaf dit moment niets meer met de K.'s te maken hebben. Ze dringt er bij haar vader op aan om alle banden met het echtpaar te verbreken, ook omdat ze vermoedt dat haar vader en mevrouw K. een affaire onderhouden. In 1900 verhuist Dora's familie naar Wenen, maar enkele weken later blijken ook de K.'s dit gedaan te hebben, zodat Dora de heer K. nog steeds regelmatig op straat tegenkomt.

Er bestaan enkele opvallende overeenkomsten tussen de ziektegeschiedenissen van Dora en Katharina, en deze overeenkomsten maken het mogelijk om te zien hoe Freuds methode tussen 1893 en 1900 is veranderd. Zowel Katharina als Dora vertonen hysterische symptomen; beiden worden door Freud op achttienjarige leeftijd geanalyseerd; beiden hebben op veertienjarige leeftijd een ervaring van seksuele aard moeten ondergaan; bij beiden werd deze ervaring op zestienjarige leeftijd in zekere zin herhaald. Verder concludeert Freud in beide gevallen dat het meisje tijdens de gebeurtenis op veertienjarige leeftijd de erectie van de man in kwestie moet hebben gevoeld:

Ich denke, sie verspürte in der stürmischen Umarmung nicht bloß den Kuß auf ihren Lippen, sondern auch das Andrängen des erigierten Gliedes gegen ihren Leib (GWV: 188).

“Sagen Sie mir genau, was haben Sie denn in der Nacht eigentlich von seinem Körper verspürt?” Sie gibt aber keine bestimmtere Antwort, sie lächelt verlegen [...]. Ich kann mir denken, welches die Tastempfindung was, die sie später deuten gelernt hat (GWI: 192).

Beide meisjes geven toe dat ze pas later de betekenis van deze ‘Tastempfindung’ en van de aard van de toenaderingspoging hadden begrepen:

[Ich] habe [...] bei der Patientin angefragt, ob ihr von körperlichen Zeichen der Erregtheit am Leibe des Mannes etwas bekannt sei. Die Antwort lautete für heute: ja, für damals: sie glaube nicht (GWV: 189).

Aus der Art der Abwehr, die sie berichtet, scheint sich zu ergeben, daß sie den Angriff nicht klar als einen sexuellen erkannte; danach gefragt, ob sie denn gewußt, was er mit ihr vorgehabt, antwortete sie: Damals nicht, es sei ihr viel später klargeworden (GWI: 190).

In beide gevallen ook heeft de verdrongen ervaring geleid tot een gevoel van druk op de borstkas: 'Sie sagte, sie verspüre jetzt noch den Druck auf den Oberkörper von jener Umarmung' (GW V: 188); "und dann preßt's mir die Brust zusammen, daß ich keinen Atem krieg'" (GW I: 185).

Vanwege deze overeenkomsten is het vermoeden gerechtvaardigd dat Freuds diagnose van Dora, wanneer haar analyse vijf jaar eerder zou hebben plaatsgevonden, grotendeels overeen zou zijn gekomen met die van Katharina: een traumatische ervaring op veertienjarige leeftijd die gedeeltelijk verdrongen is (de kus in de winkel); een vergelijkbare ervaring op zestienjarige leeftijd (het voorstel tijdens de wandeling) die de patiënte eerder vertelt, die ze zich beter herinnert, en die ook voor een deel de herinnering aan de eerdere ervaring wekt; en de hysterische symptomen die hier het gevolg van zijn. Dat een aantal van die symptomen zich al vóór de kus in de winkel voordoet zou geen probleem hoeven zijn. Dora's ademnood op haar achtste kan ook aan overmatige inspanning na een uitstapje in de bergen worden toegeschreven (GW V: 179); aanvallen van migraine zouden geen hysterisch symptoom hoeven zijn; en de nerveuze hoest, die op twaalfjarige leeftijd begon, was volgens Freud waarschijnlijk naar aanleiding van 'ein gemeiner Katarrh' opgetreden (ibid.: 180). Het stemverlies was pas iets van de laatste jaren, het flauwvallen vond zoals gezegd plaats nadat Dora haar ouders had ingelicht over het voorstel van K. om een liefdesrelatie met hem te beginnen. Ook de zucht tot ruziën en de gedeprimeerdheid zijn van latere datum.

Freuds diagnose van Dora verschilt echter radicaal van die van Katharina. Katharina vertelt dat ze haar oom/vader het bed uit heeft gestuurd bij diens toenaderingspoging, en geeft daarvoor als reden dat ze het niet prettig had gevonden om in haar slaap gestoord te worden, en "weil sich das nicht gehört hat" (GW I: 190). Freud neemt met deze verklaring genoegen. Wanneer Dora echter vertelt dat ze walgde van de kus van de heer K., zich losrukte en wegrende, dan vindt Freud dit erg opmerkelijk:

Das war wohl die Situation, um bei einem 14jährigen unberührten Mädchen eine deutliche Empfindung sexueller Erregtheit hervorzurufen. [...] In dieser [...] Szene ist das Benehmen des 14jährigen Kindes bereits ganz und voll hysterisch (GW V: 186-187).

In Katharina's geval is de seksuele toenaderingspoging dus de *oorzaak* van de hysterie, in Dora's geval is haar reactie het *gevolg* van een al aanwezige hysterie: 'Jede Person, bei welcher ein Anlaß zur sexuellen Erregung überwiegend oder ausschließlich Unlustgefühle hervorruft, würde ich unbedenklich für eine Hysterica halten' (ibid.: 187). De ademnood, de migraine en de nerveuze hoest worden nu als bewijzen aangehaald dat Dora

al vóór de kus van de heer K. hysterisch was, worden in retrospectie als hysterische symptomen gediagnostiseerd.

Freud is de eerste om toe te geven dat wanneer Dora's analyse vijf jaar eerder zou hebben plaatsgevonden, beide gebeurtenissen met de heer K. geschikt waren geweest om te fungeren als trauma, in de zin van de theorie van 'Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene'. Het voorstel tijdens de wandeling zou dan, wanneer we de analogie met 'Katharina' doortrekken, het ondersteunende moment kunnen zijn dat de kus in de winkel *nachträglich* zijn traumatische betekenis verleent. Echter, 'Dieser neue Fall zeigt [...] auch alle die Schwierigkeiten, die mich seither veranlaßt haben, über diese Theorie hinaus zu gehen' (ibid.: 185). De oude traumatheorie is volgens Freud niet in staat om te verklaren dat Dora al vóór de kus in de winkel hysterische symptomen vertoonde, noch om de specifieke symptomen te determineren, noch om de al hysterische reactie op de kus te verklaren. 'Wir müssen also, wenn wir die traumatische Theorie nicht aufgeben wollen, bis auf die Kindheit zurückgreifen, um dort nach Einflüssen oder Eindrücken zu suchen, welche analog einem Trauma wirken können' (ibid.: 185-186).

Met 'Dora' als 'eine Fortsetzung des Traumbuchs', zoals Freud aan Fließ schrijft, is al op voorhand duidelijk welke invloeden en indrukken bepalend zullen worden geacht voor de hysterische symptomen. En waar ten tijde van de verleidingstheorie nog een reële seksuele situatie aan de symptomen ten grondslag ligt, wordt die realiteit nu vervangen door de fantasie van de patiënt: 'ein Symptom [bedeutet] die Darstellung – Realisierung – einer Phantasie mit sexuellem Inhalt, also eine sexuelle Situation' (ibid.: 206). De hoest en het stemverlies duiden volgens Freud op een identificering van Dora met mevrouw K., die zij onbewust benijdt vanwege de (seksuele) relatie met haar vader: 'Die Ergänzung war doch unabweisbar, daß sie sich mit ihrem stoßweise erfolgenden Husten [...] eine Situation von sexueller Befriedigung *per os* zwischen den zwei Personen vorstellte' (ibid.: 207). Vervolgens is deze 'sexuelle Neigung' van Dora ten opzichte van haar vader terug te voeren op de Oedipale situatie in de vroege jeugd, op de 'frühzeitig Neigung der Tochter zum Vater': 'Ich habe an anderer Stelle [...] gezeigt, daß die Ödipusfabel wahrscheinlich als die dichterische Bearbeitung des Typischen an diesen Beziehungen zu verstehen ist' (ibid.: 216).

Aan het begin van 'Dora' zegt Freud zijn analyses van hysterische personen altijd te beginnen met het verzoek aan de patiënt om haar of zijn 'Lebens- und Krankheitsgeschichte' te vertellen:

Diese erste Erzählung ist einem nicht schiffbaren Strom vergleichbar, dessen Bett bald durch Felsmassen verlegt, bald durch Sandbänke zerteilt

und untief gemacht wird. Ich kann mich nur verwundern, wie die glatten und exakten Krankengeschichten Hysterischer bei den Autoren entstanden sind. In Wirklichkeit sind die Kranken unfähig, derartige Berichte über sich zu geben (GWV: 173).

Er is hier sprake van twee verhalen die verteld moeten worden, het verhaal van de patiënt ('Krankheitsgeschichte') en het verhaal van de arts ('Krankengeschichte'). Deze twee verhalen lopen echter in de laatste zin van het citaat in elkaar over: 'derartig' verwijst terug naar 'glatten und exakten Krankengeschichten', 'Berichte über sich' naar 'Lebens- und Krankheitsgeschichte'. Beide verhalen worden in Freuds manier van formuleren onderling uitwisselbaar. Dat komt ook naar voren in de Nederlandse vertaling, waar zowel *Krankheitsgeschichte* als *Krankengeschichte* met 'ziektegeschiedenis' wordt vertaald (Freud 1980: 36). Uit beide verhalen dienen de onregelmatigheden en hiaten te worden verwijderd:

Gegen Ende der Behandlung erst kann man eine in sich konsequente, verständliche und lückenlose Krankengeschichte überblicken. Wenn das praktische Ziel der Behandlung dahin geht, alle möglichen Symptome aufzuheben und durch bewußte Gedanken zu ersetzen, so kann man als ein anderes, theoretisches Ziel die Aufgabe aufstellen, alle Gedächtnisschäden des Kranken zu heilen. Die beiden Ziele fallen zusammen; wenn das eine erreicht ist, ist auch das andere gewonnen; der nämliche Weg führt zu beiden (GWV: 175).

De hiaten in het (levens)verhaal van de patiënt zijn als het ware gemarkeerd door hysterische symptomen. De ziektegeschiedenis zelf, het verhaal van de arts, heeft het opvullen van de hiaten in het verhaal van de patiënt tot doel. De hiaten in het verhaal van de patiënt zijn daarmee in feite ook hiaten in het verhaal van de arts. Het vervangen van de symptomen door herinneringen levert op die manier twee volledige verhalen op. Freud aanvullend zou ik dan ook willen stellen dat niet twee, maar drie doelen samenvallen met het voltooiën van de analyse.

In eerste instantie lijkt de narratologische situatie sinds 'Katharina' niet zo veel veranderd. In termen van het detective-model is de persoon Dora, wier symptomen worden gelezen, te beschouwen als de *tekst* van het misdrijf; is haar 'Lebens- und Krankheitsgeschichte' het *verhaal* van het misdrijf; en vormen haar Oedipale fantasieën, in zoverre deze aan de symptomen ten grondslag liggen, de *geschiedenis* van het misdrijf. Vervolgens is de ziektegeschiedenis 'Dora' de *tekst* van het onderzoek; vormt Freuds presentatie van die ziektegeschiedenis het *verhaal* van het onderzoek; en is het verloop van Dora's analyse de *geschiedenis* van het onderzoek. Eens

te meer blijkt het (kunnen vertellen van het) verhaal van het misdrijf essentieel te zijn, en is dit aanvankelijk afwezige verhaal de inzet van het aanwezige verhaal van het onderzoek.

Het belangrijke verschil met 'Katharina', en feitelijk ook met de klassieke detective, is dat de tekst van het misdrijf niet meer op een reële gebeurtenis: maar op een fantasie teruggaat. De externe dader verdwijnt uit beeld, het slachtoffer neemt diens functie voor een belangrijk deel over. Dora wordt op die manier dader en slachtoffer tegelijk, produceert als dader/auteur zichzelf als tekst van het misdrijf: Dora 'schrijft zichzelf'. Deze op het eerste oog schizofrene situatie is te begrijpen vanuit Freuds onderscheid tussen het bewustzijn en het onbewuste. Dora heeft haar Oedipale verlangens verdrongen, ze is zich niet bewust, ze is zich *onbewust* van haar rol als dader.⁵⁴ Daarmee is ook de geschiedenis van het misdrijf gelokaliseerd, namelijk in Dora's onbewuste.

Het is in eerste instantie Freuds doel om Dora's hysterische symptomen te laten verdwijnen. Maar aangezien dit praktische doel samenvalt met het theoretische doel de lacunes in het verhaal van de patiënt op te vullen ('wenn das eine erreicht ist, ist auch das andere gewonnen'), is elk middel om tot Dora's onbewuste door te dringen bruikbaar om tot het gewenste resultaat te komen. Met *Die Traumdeutung* heeft Freud gewezen op het belang van de droom in de analyse, en in 'Dora' – 'eine Fortsetzung des Traumbuchs' – laat hij zien hoe dit in de praktijk wordt uitgewerkt:

der Traum stellt einen der Wege dar, wie dasjenige psychische Material zu Bewußtsein gelangen kann, welches kraft des Widerstrebens, das sein Inhalte rege macht, vom Bewußtsein abgesperrt, verdrängt und somit pathogen geworden ist. Der Traum ist, kürzer gesagt, einer der Umwege zur Umgehung der Verdrängung (ibid.: 172-173).

De droom en het symptoom zijn dus beide een afspiegeling van het onbewust van bepaalde verdrongen wensen in het onbewuste.⁵⁵ En Freud zegt zelfs mee: het psychische materiaal dat aan de droom ten grondslag ligt is *hetzelfde* materiaal dat de hysterische symptomen veroorzaakt – 'dasjenige psychische Material [...] welches [...] pathogen geworden ist'. Droom en symptoom zijn twee verschillende manifestaties van hetzelfde psychische materiaal, zijn twee verschillende *teksten* waaraan dezelfde *geschiedenis* ten grondslag ligt.

Zoals Freud ten tijde van 'Katharina' op het tekstuele aspect van symptomen wees door de vergelijking met een beeldschrift, zo is het nu de droom die met tekstuele metaforen wordt omkleed: 'Ich erlernte damals [i.e. ten tijde van *Die Traumdeutung*], wie man aus der Sprache des Traumes in die ohne weitere Nachhilfe verständliche Ausdrucksweise unsere Denksprache übersetzen muß (ibid.: 172); 'Das Deuten der Träume [ist] leicht zu erlernen; da liefert immer

der Kranke selbst den Text' (ibid.: 280). In *Die Traumdeutung* wordt de beeldspraak nog verder doorgetrokken als Freud ingaat op de zogeheten *Traumarbeit*, de manier waarop de latente inhoud van de droom ("Traumgedanken") in de manifeste inhoud ("Trauminhalt") tot uitdrukking komt:

Traumgedanken und Trauminhalt liegen vor uns wie zwei Darstellungen desselben Inhaltes in zwei verschiedenen *Sprachen*, oder besser gesagt, der Trauminhalt erscheint uns als eine *Übertragung* der Traumgedanken in eine andere *Ausdrucksweise*, deren *Zeichen* und *Fügungsgesetze* wir durch die Vergleichung von Original und *Übersetzung* kennen lernen sollen. [...] Der Trauminhalt ist gleichsam in einer *Bilderschrift* gegeben, deren *Zeichen* einzeln in die *Sprache* der Traumgedanken zu *übertragen* sind (GW II/III: 283-284; cursiveringen van mij).

Van belang is hier bovendien dat de *Traumgedanken* als origineel, oorspronkelijk worden beschouwd, waarbij de *Trauminhalt* een vertaling, een afspiegeling is.

Bij de concrete interpretatie van Dora's dromen is er geen sprake meer van een *vergelijking* tussen droom en tekst, de droom wordt nu letterlijk als een tekst benaderd. De eerste droom die Freud analyseert beslaat zes regels, die worden gevolgd door dertig pagina's exegese:

"In einem Haus brennt es, erzählte Dora, der Vater steht vor meinem Bett und weckt mich auf. Ich kleide mich schnell an. Die Mama will noch ihr Schmuckkästchen retten, der Papa sagt aber: Ich will nicht, daß ich und meine beiden Kinder wegen deines Schmuckkästchens verbrennen. Wir eilen herunter, und sowie ich draußen bin, wache ich auf" (GWV: 225).

Vanuit deze manifeste *Trauminhalt* moet het spoor teruggevolgd worden naar de latente *Traumgedanken*, de oorspronkelijke Oedipale fantasieën van Dora, de 'geschiedenis van het misdrijf'.⁵⁶ Freuds werkwijze kan worden geïllustreerd aan de hand van zijn analyse van het woord *Schmuckkästchen*, dat tegelijkertijd figuurlijk en letterlijk wordt genomen. Met betrekking tot de figuurlijke lezing onthult Freud aan Dora dat achter dit onschuldige woord een minder onschuldige betekenis schuilt: "Sie wissen vielleicht nicht, daß 'Schmuckkästchen' eine beliebte Bezeichnung [ist] für das weibliche Genitale" (ibid.: 231). De moeder die haar bijouteriekistje wil redden is de vrouw die haar man seksueel genot onthoudt. Via het vervangen van de moeder door mevrouw K. en de vader door de heer K. komt Freud tot een eerste conclusie: Dora is bang dat de heer K., die met zijn vrouw geen seksuele relatie meer onderhoudt, haar zal ontmaagden. De

droom bevestigt haar oude liefde voor haar vader, die haar voor de heer K. zal behoeden.

Vervolgens gaat Freud het woord *Schmuckkästchen* letterlijk lezen. Dora heeft verteld dat haar moeder vier jaar geleden haar echtgenoot om druppelvormige oorbellen had gevraagd, zonder deze te krijgen. In de droom wordt die gebeurtenis verbonden met iets dat de moeder wel van haar man 'gekregen' heeft, namelijk een ontsteking (*fluor albus*), omdat Dora's vader al voor zijn huwelijk met syfilis besmet was geraakt. Het *Schmuckkästchen* verwijst (metonymisch) naar een kostbaar geschenk dat een vrouw in de vorm van druppels van een man kan ontvangen, maar tevens geeft het willen redden van het kistje het gevaar van verontreiniging aan: Dora wil netjes, rein, *schmuck* blijven:

So heißt es also im Trauminhalte an zwei Stellen: "Schmuckkästchen der Mama", und dies Element ersetzt die Erwähnung der infantilen Eifersucht, der Tropfen, also des sexuellen Nassen, der Verunreinigung durch den Fluor und anderseits der jetzt aktuellen Versuchungsgedanken, die auf Gegenliebe dringen und die bevorstehende – ersehnte und drohende – sexuelle Situation ausmalen (ibid.: 254).

Daarmee ziet Freud zijn hypothese van de Oedipale oerscène bevestigd.

In Freuds analyses van Dora's dromen wordt expliciet en letterlijk gemaakt wat bij zijn benadering van de symptomen al impliciet en in de gebruikte metaforen tot uitdrukking kwam: de psychoanalyse toont zich in belangrijke mate als een tekstanalyse, en haar problematiek is in eveneens belangrijke mate een narratologische. Net als Sherlock Holmes gedraagt ook Freud zich als een lezer, en net als de Holmes-verhalen bevat de ziektegeschiedenis van Freud een verhaal waarin verslag wordt gedaan van de problemen bij het vertellen van een ander verhaal – 'un récit qui en recherche un autre' (Eisenzweig). De opmerkingen die Freud in 'Dora' voortdurend maakt over de lacunes in de herinnering van de patiënt, de betekenis van symptomen, en vooral de wijze waarop dromen kunnen worden geïnterpreteerd, zijn dan ook te beschouwen als evenzovele leesaanwijzingen over de manier waarop aan de hand van een fragmentarische, 'gestoorde' tekst een betekenisvol verhaal kan worden geconstrueerd.

De titel 'Bruchstück einer Hysterie-Analyse', geeft echter aan dat ook die tekst slechts een fragment is, en de voortdurende onderbrekingen (waarover dadelijk meer) versterken het fragmentarische en gestoorde karakter ervan. 'Dora' – een tekst die net als het klassieke detective-verhaal als exemplarisch voor narrativiteit als zodanig kan worden gezien, en daarom als gesprekspartner in discussies over narrativiteit en narratieve logica kan

fungeren – lijkt dientengevolge bij uitstek geschikt om volgens de aanwijzingen van Freud zelf te worden gelezen. Diens werkwijze bij het lezen van dromen laat bovendien zien dat een ‘originale’ betekenis (*Traumgedanken*) niet zonder meer uit een tekst is af te leiden, aangezien die tekst tegelijkertijd *onthult* en *verhult*. Dit proces van onthulling en verhulling komt in het geval van ‘Dora’ vooral naar voren in het kader of *frame* dat Freud om zijn tekst bouwt.

In een oorspronkelijk in 1974 verschenen artikel ‘Freud and Dora: Story, History, Case History’ onderneemt Stephen Marcus een poging om ‘Dora’ als een literaire tekst te lezen. Hij vestigt de aandacht op wat hij noemt ‘a kind of novelistic framing action’ (Marcus 1985: 67), Freuds aanvullingen bij en onderbrekingen van zijn tekst door middel van een voorwoord, een nawoord, voetnoten, technische uiteenzettingen, rechtvaardigingen en verklaringen. Belangrijk onderwerp van beschouwing, door Freud in deze meta-diegetische passages verscheidene malen meer of minder uitgebreid aangesneden, is de kwestie van het fragment. Zoals ik al aanhaalde, stelt Freud zich in het eerste hoofdstuk tot doel te komen tot ‘eine in sich konsequente, verständliche und lückenlose Krankengeschichte’ (GWV: 175). Dora reed Freud echter in de wielen door de analyse af te breken ‘als meine Erwartungen auf glückliche Beendigung der Kur den höchsten Stand einnahmen’ (ibid.: 272). In het voorwoord nu, dat van later datum is dan het daadwerkelijke analyseverslag, wordt het doel van een afgerond verhaal gerelativeerd.

Freud begint met zich te verdedigen voor het feit dat hij ‘nur ein Fragment einer Analyse’ (ibid.: 169) kan bieden. De (fictieve) lezer die zich afvraagt of drie maanden niet genoeg zijn voor een afgeronde analyse, krijgt te horen dat er veel veranderd is in de analytische techniek sinds de *Studien über Hysterie*. Ging Freud ten tijde van dat boek enkel uit van de symptomen, die hij één voor één trachtte op te lossen, nu laat hij de patiënt aan het begin van elke sessie bepalen wat er die dag besproken gaat worden:

[Ich] gehe also von der jeweiligen Oberfläche aus, welche das Unbewußte in ihm seiner Aufmerksamkeit entgegenbringt. Dann erhalte ich aber, was zu einer Symptomlösung zusammengehört, zerstückelt, in verschiedene Zusammenhänge verflochten und auf weit auseinanderliegende Zeiten verteilt (ibid.).⁵⁷

Een tweede soort van onvolledigheid waaraan ‘Dora’ lijdt heeft Freud ‘selbst mit Absicht herbeigeführt’ (ibid.: 170), omdat hij in het algemeen bewust niet het proces van interpretatie heeft weergegeven, maar alleen de uitkomsten daarvan. Aan een derde soort van onvolledigheid ‘tragen weder die Kranke noch der Autor die Schuld’, in de zin dat één enkele ziektegeschiedenis ‘nicht alle Typen der Erkrankung, nicht alle Gestaltungen der inneren

Struktur der Neurose, nicht alle bei der Hysterie möglichen Arten des Zusammenhanges zwischen Psychischem und Somatischem' (ibid.) kan verhelderen. In het nawoord voegt Freud nog een vierde soort onvolledigheid toe: hij heeft een deel van zijn onderzoeksresultaten niet aan de lezer meegedeeld 'weil sie beim Abbruch der Arbeit teils nicht genügend sicher erkannt, teils einer Forschung bis zu einem allgemeinem Resultat bedürftig waren' (ibid.: 275).

Onderwerpen we deze vier vormen van onvolledigheid aan een nadere beschouwing, dan is Dora alleen schuldig aan de eerste en de laatste, zoals Freud ook expliciet toegeeft. De tweede en de derde soort hebben een algemeen karakter, dat er voor zorgt dat elke ziektegeschiedenis in zekere zin een fragment is. Maar ook in het geval van de eerste en de laatste vorm van onvolledigheid is de 'schuld' van Dora relatief. Als de techniek van de analyse sinds de *Studien über Hysterie* in zoverre veranderd is dat het verhaal van de patiënt bij stukjes en brokjes tot de arts komt, dan heeft een ziektegeschiedenis waarin conscientieus verslag wordt gedaan van een dergelijk proces per definitie een fragmentarisch karakter – vergelijk de verwondering van Freud over de 'glatten und exakten Krankengeschichten' bij andere auteurs. De opmerking in het nawoord ten slotte wordt gerelativeerd door de eerdere observatie dat een symptoom 'ganz regelmäßig mehreren Bedeutungen gleichzeitig entspricht' (ibid.: 213), en dat daarom één symptoom nooit volledig te duiden valt. Elke analyse, niet alleen die van Dora, blijft om die reden zitten met een 'rest' die 'niet genügend sicher erkannt' is. Elke analyse, elke ziektegeschiedenis, is daardoor om verschillende redenen zowel een fragment als fragmentarisch van aard.

Toch verbindt Freud wel degelijk een negatieve betekenis aan het woord 'fragment', wat tot uitdrukking komt in de formulering 'nur ein Fragment'. Het dubbele van zijn opvattingen hieromtrent komt wel erg duidelijk naar voren als hij toegeeft dat de ziektegeschiedenis haar publikatie juist te danken heeft aan het feit *dat* ze slechts een fragment van een analyse is: 'Ihre Mängel hängen [...] gerade mit jenen Verhältnissen zusammen, denen die Möglichkeit, sie zu publizieren, zu verdanken ist' (ibid.: 168). Een analyse die zich bijvoorbeeld uitstrekt over een jaar, is niet meer te 'bewältigen'. 'Diese bloß dreimonatige Geschichte [sic] ließ sich übersehen und erinnern' (ibid.). Dora heeft Freud dus ook een dienst bewezen door de analyse af te breken.

Door verschillende opmerkingen van Freud naast elkaar te zetten wordt een patroon zichtbaar dat een dubbele beweging laat zien. Aan de ene kant wordt het fragment als inferieur beschouwd ten opzichte van het afgeronde geheel – 'nur ein Fragment' versus 'eine in sich konsequente, verständliche und lückenlose Krankengeschichte'; aan de andere kant wordt de noodzaak van het fragment onderstreept en daarmee de superioriteit van het fragmentarische ten opzichte van het kunstmatig afgeronde – Freuds eigen

'Bruchstück' versus de 'glatten und exakten Krankengeschichten' bij andere auteurs. Het vervangen van de titel 'Traum und Hysterie' door 'Bruchstück einer Hysterie-Analyse' maakt onderdeel uit van deze dubbele beweging. Enerzijds wordt het fragment onverhuld als fragment voorgesteld, anderzijds is de daad die het fragment met de titel 'Fragment' tooit ook een poging tot afronding, tot inkadering, waarin het fragment als fragment teniet wordt gedaan. Daar staat weer tegenover dat de titel het begin is van een inkadering van het analyseverslag die dusdanig overdadig en gelaagd is, dat ze op haar beurt de kennelijk zo fel begeerde afronding ondergraaft, het afgeronde fragment weer fragmentariseert.

Zoals Freud de geschiedenis van Dora stukje bij beetje krijgt aangereikt, zo ziet ook de lezer zich geconfronteerd met een gefragmenteerde tekst waaruit de geschiedenis van 'Dora', de geschiedenis van Freuds project naar voren komt – of niet. Dora's analyse loopt van ergens in de eerste helft van oktober 1900 tot 31 december van datzelfde jaar. Freud maakte tijdens de behandeling zelf geen aantekeningen, maar legde wel de twee dromen onmiddellijk na de betreffende sessies vast (GW V: 166). 'Die Krankengeschichte selbst habe ich erst nach Abschluß der Kur aus meinem Gedächtnisse niedergeschrieben, so lange meine Erinnerung noch frisch und durch das Interesse an der Publikation gehoben war' (ibid.: 166-167). Aan deze eerste versie werkt Freud in de eerste weken van januari 1901; in een brief aan Fließ spreekt hij van "'Traum und Hysterie, Bruchstück einer Analyse'" (Freud 1986: 474). In de eerder geciteerde brief van 25 januari wordt gemeld dat 'Traum und Hysterie' de dag ervoor voltooid is, en dat redacteur Ziehen van het *Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie* het stuk al heeft geaccepteerd (ibid.: 476; Strachey 1974b: 3-4).

Op 15 februari kondigt Freud aan dat het stuk binnen enkele dagen gecorrigeerd en opgestuurd zal worden (Freud 1986: 480). Op 8 mei schrijft hij vervolgens dat hij zich 'zur Absendung [...] noch nicht entschlossen' heeft (ibid.: 485), om op 9 juni weer te melden: "'Traum und Hysterie' ist abgeschickt und dürfte das Licht der erstaunten Öffentlichkeit erst im Herbst erblicken' (ibid.: 486). De publikatie wordt echter uitgesteld tot 1905, als het stuk in oktober en november toch in twee delen in het tijdschrift van Ziehen verschijnt.⁵⁸ In de tussentijd worden enkele passages aan de tekst toegevoegd: 'The last section of the "Postscript" [...] was certainly added, as well as some passages at least in the "Prefatory Remarks" and certain of the footnotes' (Strachey 1974b: 5). Voor de uitgave van de *Gesammelte Schriften* in 1923 werd ten slotte opnieuw een aantal voetnoten toegevoegd.

Afgezien van deze laatste noten is nauwelijks of niet uit te maken welke passages in de tekst van welke datum zijn. Freud lijkt Dora te imiteren in het presenteren van een tekst waarin de chronologie zoek is; de ene keer krijgt hij een duidelijk en samenhangend stuk voorgeschoteld,

dann folgt aber eine andere Periode, in der ihre Auskünfte seicht werden, Lücken und Rätsel lassen, und ein andermal steht man wieder vor ganz dunkeln, durch keine brauchbare Mitteilung erhellten Zeiten. Die Zusammenhänge, auch die scheinbaren, sind meist zerrissen, die Aufeinanderfolge verschiedener Begebenheiten unsicher; während der Erzählung selbst korrigiert die Kranke wiederholt eine Angabe (GWV: 174).

Dit is te verbinden met de eerder geciteerde passage waar door Freuds manier van formuleren de termen 'Krankengeschichte' en 'Krankheitsgeschichte' in elkaar overlopen, die immers ook als respectievelijk inkaderend en ingekaderd verhaal kunnen worden beschouwd. En zoals in die passage het onderscheid – en de hiërarchie – tussen de kaderende *Krankengeschichte* en de ingekaderde *Krankheitsgeschichte* dreigt weg te vallen, zo neemt ook hier door het overdadige kader de ziektegeschiedenis trekjes van haar object over. In de beschrijving en analyse van de hysterica Dora als tekst begint de tekst 'Dora' hysterische kenmerken te vertonen. In de woorden van Susan Rubin Suleiman: 'the Dora case [...] dramatizes [...] how the desire of the narrating and interpreting subject is caught up, entangled with, contaminated by its object' (Rubin Suleiman 1988: 223).

Het door elkaar gaan lopen en vervagen van de grenzen tussen inkaderend verhaal en ingekaderd verhaal is te verbinden met een aspect van de psychoanalytische methode dat voor het eerst werd geformuleerd door Freud naar aanleiding van deze ziektegeschiedenis: de *overdracht* (*Übertragung*). In het voorwoord schaart Freud dit aspect onder de 'Technik der analytische Arbeit', waarmee hij de lezer niet wil vermoeien. De overdracht lijkt dus een weinig belangrijk aspect, tot Freud er in het nawoord op terugkomt:

Ich [muß] von der Übertragung sprechen, weil ich die Besonderheiten der Analyse Doras nur durch dieses Moment aufzuklären vermag. Was den Vorzug derselben ausmacht und sie als geeignet für eine erste, einführende Publikation erscheinen läßt, ihre besondere Durchsichtigkeit, das hängt mit ihrem großen Mangel, welcher zu ihrem vorzeitige Abbruche führte, innig zusammen. Es gelang mir nicht, der Übertragung rechtzeitig Herr zu werden (GWV: 282).

De overdracht blijkt hier de 'grote Mangel' van Dora's analyse te zijn, en de schuld voor de onvolledigheid van de analyse, voor het feit dat deze 'nur ein Fragment' is, verplaatst zich van de patiënt naar de analyticus: de analyse werd halverwege afgebroken omdat Freud niet in staat was de overdracht tijdig onder controle te krijgen.

Freud omschrijft de overdracht als volgt: 'eine ganze Reihe früherer psychischer Erlebnisse wird nicht als vergangen, sondern als aktuelle Beziehung zur Person des Arztes wieder lebendig' (ibid.: 279-280). De patiënt verbindt (onbewust) haar psychische realiteit (herinneringen, fantasieën) met de realiteit van de analytische situatie, en dringt de analyticus daarin een rol op. In Dora's geval kreeg Freud aanvankelijk de rol van haar vader: '[Sie] suchte sich ängstlich zu vergewissern, ob ich auch ganz aufrichtig gegen sie sei, denn der Vater "bevorzuge immer die Heimlichkeit und einen krummen Umweg"' (ibid.: 282). Vanaf de eerste droom veranderde Freuds rol echter in die van de heer K., en met name deze overdracht werkte het afbreken van de analyse in de hand. Dora wilde zich op de heer K. wreken, en wreekte zich dientengevolge op haar analyticus door hem in de steek te laten. Freud reageerde te laat op deze overdracht en was daardoor zelf verantwoordelijk voor het mislukken van de analyse.

De overdracht kan betrokken worden bij de problematiek van kader en inkadering, in die zin dat ook in de overdrachtssituatie het verschil tussen *Krankengeschichte* en *Krankheitsgeschichte* vervaagt: de psychische realiteit van de patiënt, onderdeel van haar *Krankheitsgeschichte*, wordt (bijna letterlijk!) uitgespeeld in de *Krankengeschichte* en gaat daar deel van uitmaken. Andersom wordt de analyticus, de verteller van de inkaderende *Krankengeschichte*, tot personage in de ingekaderde *Krankheitsgeschichte*. Freuds tekst ('Dora') bevat zijn lezing van een andere tekst (Dora), en het verhaal dat hij vertelt (*Krankengeschichte*) gaat over de problemen die hij ondervindt bij het vertellen van een ander verhaal (*Krankheitsgeschichte*). Maar door het lezen van die andere tekst en het vertellen van dat andere verhaal verliest Freud de macht over zijn eigen tekst en zijn eigen verhaal. En niet alleen dringt Dora hem de rol op van haar vader of de heer K. (die binnen haar psychische realiteit overigens grotendeels uitwisselbaar zijn), Freud gaat deze rol ook onbewust spelen.

Dit verschijnsel – onbewuste identificatie van de analyticus met een personage uit de psychische realiteit van de patiënt – is al aanwijsbaar in 'Katharina'. Katharina wil tegen het einde van haar verhaal niet antwoorden op de vraag of zij de erectie van haar belager heeft gevoeld en Freud besluit dat verder doorvragen geen zin heeft: 'ich kann nicht weiter in sie dringen' (GWI: 192). Binnen een context van een poging tot verkrachting is dit een vrij dubieuze formulering, die de analyticus in de rol van de agressor plaatst. Een vergelijkbare situatie vindt plaats rond het woord *seutel* in 'Dora'. In de al geciteerde brief aan Fließ van 14 oktober 1900 heeft Freud het met betrekking tot Dora over 'eine [...] für die vorhandene Sammlung von Dietrichen glatt aufgehenden Fall eines 18jähriges Mädchens'. Deze op zich al duidelijk seksueel getinte metafoor krijgt extra betekenis als Freud zich buigt over het bijoueriekistje uit Dora's eerste droom. Met het kistje als

‘eine beliebte Bezeichnung [...] für das weibliche Genitale’ (GWV: 231) kan er ook weinig twijfel bestaan over de betekenis van de sleutel waarmee dat kistje kan worden geopend: ‘*Wo ist der Schlüssel?*’ scheint mit das männliche Gegenstück zur Frage: *Wo ist die Schachtel?* [...] Es sind also Fragen – nach den Genitalien’ (ibid. 260).

Het feit dat Dora droomt over een brandend huis heeft eveneens met sleutels te maken, via een al dan niet afgesloten kamer:

“Zimmer” im Traum wollen recht häufig “Frauenzimmer” vertreten, und ob ein Frauenzimmer “offen” oder “verschlossen” ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein. Auch welcher “Schlüssel” in diesem Falle öffnet, ist wohlbekannt’ (ibid.: 228).

Als kleine toeft aan het einde van de ziektegeschiedenis maakt Freud de opmerking ‘daß die Sexualität der Schlüssel zum Problem der Psychoneurosen wie der Neurosen überhaupt ist’ (ibid.: 278), een waarheid die in haar dubbelzinnigheid nog aan kracht wint. Ook het verwijt dat Freud maakt aan het adres van bepaalde collega’s die ‘Dora’ gaan lezen ‘als einen zu ihrer Belustigung bestimmten Schlüsselroman’ (ibid.: 165) krijgt nu een zekere bijsmak.

Het moge gezien het voorgaande duidelijk zijn dat Freuds falen om de analyse van Dora tot een goed einde te brengen niet alleen te maken heeft met onvoldoende controle over de overdracht, maar ook met datgene wat door latere psychoanalytici *tegenoverdracht* wordt genoemd, ‘the effects of the analyst’s own unconscious needs and conflicts on his understanding or technique’ (Rubin Suleiman 1988: 215). Enerzijds actualiseert Dora haar psychische realiteit en identificeert ze Freud met de mannelijke hoofdrolspeler(s) in die realiteit, anderzijds raakt Freud ook zelf bij de opgeroepen realiteit betrokken en neemt hij Dora’s identificatie over. Maar hieruit blijkt dat overdracht en tegenoverdracht twee kanten van dezelfde medaille zijn, die eigenlijk niet van elkaar kunnen worden gescheiden. Deze situatie van onderlinge afhankelijkheid ligt ten grondslag aan de Lacaniaanse visie op overdracht, ‘which sees the transference itself as the entanglement of two desires’ (ibid.). Lacan wenst geen onderscheid te maken tussen overdracht en tegenoverdracht:

Le transfert est un phénomène où sont inclus ensemble le sujet et le psychanalyste. Le diviser dans les termes de transfert et de contre-transfert, quelle que soit la hardiesse, la désinvolture, des propos qu’on se permet sur le thème, ce n’est jamais qu’une façon d’éluder ce dont il s’agit (Lacan 1973: 210).

Deze Lacaniaanse visie op de overdracht heeft als voordeel ten opzichte van de klassiek Freudiaanse visie dat de beide in de analyse betrokken partijen niet ieder apart, maar in hun onderlinge afhankelijkheid worden beschouwd. Met betrekking tot de ziektegeschiedenis van Dora, waar Freud in hoge mate verstrikt raakt in zijn eigen analyse en waar de grenzen tussen de verhalen vervagen, lijkt dit de aangewezen wijze van benaderen.

Wanneer Freud in zijn nawoord de overdracht ter sprake brengt, neemt hij opnieuw zijn toevlucht tot een tekstuele metafoor die, zoals ik al eerder heb laten zien, als aangrijpingspunt kan fungeren voor het onderzoeken van narratologische implicaties: 'Was sind die Übertragungen? Es sind Neuauflagen, Nachbildungen von den Regungen und Phantasien, die während des Vordringens der Analyse erweckt und bewußt gemacht werden sollen' (GW V: 279). Freud maakt vervolgens een onderscheid tussen twee soorten overdracht. Bij de ene soort is er inhoudelijk geen verschil tussen de 'originale' psychische situatie en de situatie die in de overdracht wordt gerepresenteerd: 'Das sind also, um in dem Gleichnisse zu bleiben, einfache Neudrucke, unveränderte Neuauflage' (ibid.: 280). Bij de andere soort is er een inhoudelijke 'Milderung [...], eine *Sublimierung*' opgetreden: 'Das sind also Neuarbeitungen, nicht mehr Neudrucke' (ibid.). De overdracht is volgens Freud het moeilijkste onderdeel van de analyse. Het duiden van dromen, het destilleren van onbewuste gedachten uit associatieve invallen van de patiënt 'und ähnliche Übersetzungskünste' zijn in vergelijking gemakkelijk te leren: 'dabei liefert immer der kranke selbst den Text' (ibid.). Bij de overdracht beschikt de analyticus echter uitsluitend over een paar kleine aanknopingspunten ('geringfügige Anhaltspunkte') die hij uiterst conscientieus dient te interpreteren.

Op het eerste gezicht lijkt hier weer sprake te zijn van de inmiddels bekende narratieve situatie uit het klassieke detective-verhaal (vergelijk de 'geringfügige Anhaltspunkte'): net als de droom en het symptoom is de overdracht te beschouwen als een gestoorde en/of fragmentarische tekst, te lezen door de onderzoeker. Zo (relatief) eenvoudig ligt het echter niet meer. Peter Brooks, in vervolg op een passage die ik al in hoofdstuk 3.1 citeerde:

Le roman policier nous donne [...] le modèle d'un récit construit au présent pour découvrir, rendre présente, et résoudre une histoire absente et passée. La psychanalyse ne fait pas autre chose, mais, au fur et à mesure que Freud avance dans sa carrière, la constitution de ce récit par rapport à l'histoire devient plus complexe, la notion de la causalité plus problématique; la chronologie même est mise en cause par l'après-coup [*Nachträglichkeit*], la part de l'événement et du fantasme devient plus difficile à démêler. Avant tout, ce qui rend le rapport récit/histoire plus problématique, et ainsi plus instructif pour le narratologue, c'est la

découverte progressive chez Freud de l'importance du transfert (Brooks 1985: 65).

De ontwikkeling die de psychoanalyse doormaakt tussen 1895 en 1905 wordt hier door Brooks gekoppeld aan, en beschreven in termen van een narratologische problematiek.

Puntsgewijs: met die ontwikkeling in de psychoanalyse wordt de verhouding tussen *fabula* en *suzjet* meer complex; de notie van causaliteit wordt problematisch; de *Nachträglichkeit* zet de chronologie op het spel; het onderscheid tussen feit en fictie wordt (met het Oedipale model in de plaats van de verleidingstheorie) bemoeilijkt; en dit alles hangt samen met Freuds ontdekking van het belang van de overdracht. De realistische narratieve logica, zoals ik die heb omschreven in hoofdstuk 1, berust juist op de hier genoemde punten (causaliteit, een lineaire chronologie, de realiteit van de gebeurtenissen in het verleden, de *fabula* primair ten opzichte van het *suzjet*), zodat ik de door Brooks signaleerde ontwikkeling als volgt zou willen samenvatten: met de ontwikkeling in de psychoanalyse tussen 1895 en 1905, en vooral met de (ontdekking van het belang van de) overdracht, wordt de realistische narratieve logica geproblematiseerd.

In het artikel waaruit het hiervoor gegeven citaat afkomstig is, gebruikt Brooks Freuds concept van de overdracht om te komen tot een zogenaamd 'modèle transférentiel' (ibid.: 64), een leesmodel dat de processen kan beschrijven die zich afspelen tussen tekst en lezer. 'Dora', dat slechts één keer zijdelings wordt genoemd, is in dat opzicht voor Brooks nauwelijks interessant,⁵⁹ aangezien Freud daar de overdracht nog niet onder controle heeft en de tekst pas aan het begin staat van de ontwikkeling die het concept zal doormaken in de psychoanalyse. Maar juist dit niet kunnen beheersen van de overdracht maakt 'Dora' voor mij tot een cruciale tekst, waarin wordt getoond hoe de analyticus verstrikt raakt in zijn analyse, hoe de detective verstrikt raakt in zijn *case*, hoe de lezer verstrikt raakt in zijn tekst.⁶⁰

Freuds beeldspraak van de *Neuaufgabe* plaatst de overdracht in eerste instantie naast de symptomen en de droom als een tekst, die door de analyticus kan worden gelezen om tot het onbewuste van de patiënt door te dringen. De overdracht is echter een speciaal soort tekst, niet alleen (Freuds eigen kanttekening) omdat ze eerst als tekst moet worden herkend – dat is in feite ook bij symptomen het geval – maar vooral omdat wat in de tekst wordt gerepresenteerd tegelijkertijd realiteit is: de *Krankheitsgeschichte* van de patiënt wordt in de overdracht herhaald, en is daar tot op zekere hoogte even reëel als in haar 'oorspronkelijke' vorm. Freud hierover, in zijn essay 'Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten' (1914):

Die Übertragung schafft [...] ein Zwischenreich zwischen der Krankheit und dem Leben, durch welches sich der Übergang von der ersteren zum letzteren vollzieht. Der neue Zustand hat alle Charaktere der Krankheit übernommen, aber er stellt eine artifizielle Krankheit dar, die überall unseren Eingriffe zugänglich ist. Er ist gleichzeitig ein Stück des realen Erlebens, aber durch besonders günstige Bedingungen ermöglicht und von der Natur eines Provisoriums (GWX: 135).

De overdracht is dus tegelijkertijd *real* en *artifizeel*, ze is niet de ziekte zelf maar komt wel dusdanig met de ziekte-toestand overeen dat de ingrepen van de analyticus in de overdracht tevens ingrepen in de 'eigenlijke' ziekte-toestand zijn.

De situatie die het concept van de overdracht dramatiseert is die van de lezer wiens lezing van een tekst leidt tot ingrepen in de bij die tekst behorende geschiedenis. In zijn ontwikkeling vanaf de ziektegeschiedenissen in de *Studien über Hysterie*, via de verleidingstheorie en uiteindelijk via de analyse van 'Dora', ontdekt Freud dat gebeurtenissen (in narratologische zin, als elementen waaruit de geschiedenis is opgebouwd) niet per se aan een tekst vooraf gaan, maar tegelijk met de constructie van een verhaal kunnen worden gevormd – in Cullers termen: het produkt kunnen zijn van 'discursive forces' en 'structures of signification'. De overdracht, het her/beleven van de *Krankheitsgeschichte* in de analytische situatie, haalt de traditionele noties onderuit van causaliteit, chronologie, de verhouding gebeurtenis/representatie en de verhouding feit/fictie.

'Dora' kan worden beschouwd als het verslag van hoe, met de ontdekking van de overdracht, de realistische narratieve logica Freud door de vingers glipt. Freuds problemen met het op schrift stellen van de ziektegeschiedenis zijn symptomatisch voor dat verlies, en tonen op die manier dat een lezer niet alleen door zijn lezing de verhoudingen binnen een tekst kan beïnvloeden, maar dat ook de lezer zelf niet ongeschonden uit het leesproces tevoorschijn komt. Freuds ziektegeschiedenissen zijn, net als de klassieke detectives, teksten over het lezen van teksten, teksten die daarmee het lezen *als* tekst laten zien. Uit 'Dora' komt naar voren dat de leestekst (de tekst waarin wordt gelezen, in de detective: de tekst van het onderzoek) en de gelezen tekst (de tekst die wordt gelezen, de tekst van het misdrijf) dusdanig met elkaar zijn verbonden, dat in het leesproces de gelezen tekst ook de leestekst beïnvloedt, en vice versa. Zoals ik hiervoor heb laten zien wordt Freuds positie van extradiegetische verteller in 'Dora' aangetast op het moment dat zijn eigen tekst de kenmerken gaat aannemen van de (hysterische) tekst die hij probeert te lezen. Met Jerre Collins *et al.* zie ik dit als 'evidence of the problematic nature of the very notion of a privileged

position [...] from which judgments can be made while remaining itself exempt from judgment' (Collins *et al.* 1985: 245). Zowel Sherlock Freud als Sigmund Watson gaan daarmee in 'Dora' kopje onder.

4 Oedipus redux

Het klassieke detective-verhaal draagt een in essentie onproblematische notie van narrativiteit uit. Juist het gegeven van een mysterieus misdrijf, van een situatie die zich lijkt te onttrekken aan de mogelijkheid in een verhaal te kunnen worden gevangen, bevestigt deze notie: als zelfs de op het eerste gezicht meest duistere episodes uiteindelijk van een verhaal kunnen worden voorzien, dan is daarmee het bewijs geleverd dat het verleden in zijn algemeenheid te achterhalen, te begrijpen en vooral: te vertellen is. Ook in de ziektegeschiedenissen van Freud wordt een poging ondernomen om een narratieve lacune te vullen, maar hier blijkt deze onderneming gaandeweg aanmerkelijk minder eenvoudig te zijn. De problematische aspecten en momenten ervan, ook al aanwezig in de detective, maar daar uit de aard van het genre ontkend en gemarginaliseerd, worden bij Freud zichtbaar en komen centraal te staan in zijn analyses.

In het vorige hoofdstuk is de overstap gemaakt van de detective naar de psychoanalyse van Freud, en heb ik vanuit het perspectief van het detective-verhaal gekeken naar de ziektegeschiedenissen van Katharina en Dora, de verleidingstheorie en Freuds gebruik van de Oedipus-mythe. In dit hoofdstuk wil ik de stap terug maken van de psychoanalyse naar de detective: hoe kunnen de geconstateerde ontwikkelingen in het denken van Freud, en dan met name de narratologische consequenties daarvan, weer met de narratieve problematiek van de detective worden verbonden? De traditioneel meest voor de hand liggende manier om vanuit de theorieën van Freud naar het detectivegenre te kijken, is die van de psychoanalytische interpretatie van de detective als een verhaalvorm waaraan bepaalde wensen uit de kindertijd ten grondslag liggen. Deze invalshoek is volgens Marie Bonaparte rechtstreeks van Freud zelf afkomstig:

Depuis que, en 1842, fut écrit *Double assassinat dans la rue Morgue*, combien de romans policiers sont venus amuser, passionner, faire frémir, les générations successives! Dans tous, comme me le faisait remarquer Freud, la racine inconsciente de l'intérêt est que le travail de recherche du détective reproduit l'investigation sexuelle infantile, sur d'autres sujets, par déplacement (Bonaparte 1933: 568-569).

Deze voorstelling van de speurder als het nieuwsgierige kind wordt in veel gevallen verbonden met een typische setting voor veel detective-verhalen, de gesloten kamer (cf. Cawelti 1976: 96-97): 'Im Zentrum der Fälle bei Poe, Doyle und Leroux steht jeweils ein Zimmer, in dem sich ein oder zwei weibliche Personen befinden' (Hudde 1976: 5). Het gaat hierbij om 'die

Gleichsetzung von Frau und Zimmer' (ibid.): de detective die de kamer onderzoekt waar het misdrijf is gepleegd, wordt geïnterpreteerd als het kind dat enerzijds zijn ouders bespiedt in hun slaapkamer, en anderzijds de seksuele verlangens met betrekking tot de moeder ten uitvoer brengt.⁶¹

Het valt niet te ontkennen dat het detective-verhaal vaak aanknopingspunten biedt voor dergelijke traditioneel-psychoanalytische interpretaties. Er is weinig fantasie voor nodig om Freudiaanse symboliek te herkennen in bijvoorbeeld het Sherlock Holmes-verhaal 'The Adventure of the Speckled Band': een stiefvader heeft een van zijn dochters vermoord door via een luchtrooster een giftige slang in haar afgesloten slaapkamer te laten glijden, en Holmes weet een identieke aanslag op de andere dochter ternauwernood te voorkomen. Verbluffend detail – vergelijk de ziektegeschiedenis van Katharina – is daarbij bovendien dat in een eerdere versie van het verhaal het niet om de stiefvader, maar om de natuurlijke vader van de meisjes gaat.⁶² Vaak worden dergelijke duidingen echter geforceerd, en leiden ze tot nauwelijks meer serieus te nemen parodieën van zichzelf.⁶³

De problematische aspecten van traditioneel-psychoanalytische interpretaties in het algemeen worden geanalyseerd door Peter Brooks in zijn artikel 'The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism' (Brooks 1987). Brooks' bevindingen gaan ook op voor de meeste psychoanalytische benaderingen van de detective. Het eerste probleem dat Brooks signaleert is dat 'psychoanalysis in literary study has over and over again mistaken the object of analysis' (ibid.: 334). Hij onderscheidt drie categorieën van 'psychoanalytic criticism', afhankelijk van het object van analyse: de auteur, de lezer, of de fictieve personages in een tekst. Met betrekking tot het detective-verhaal wordt de eerste categorie bijvoorbeeld vertegenwoordigd door de eerder aangehaalde analyse van Marie Bonaparte van 'The Murders in the Rue Morgue'. Bonaparte neemt de biografie van Edgar Allan Poe als uitgangspunt voor haar interpretatie van diens verhalen, en verbindt de moord in het genoemde verhaal met de symbolische moord van Poe's stiefvader John Allan op zowel zijn stiefmoeder Frances als zijn natuurlijke moeder, Elizabeth Arnold.

Bij de tweede categorie, waarbij de aandacht vooral op de lezer is gericht, wordt gewezen op de onderdrukte Oedipale fantasieën die in het detective-verhaal worden uitgespeeld. Vergelijk de conclusie van een inmiddels klassiek artikel van Geraldine Pederson-Krag:

The reader addicted to mystery stories tries actively to relive and master traumatic infantile experiences he once had to endure passively. Becoming the detective, he gratifies his infantile curiosity with impunity, redressing completely the helpless inadequacy and anxious guilt unconsciously remembered from childhood (Pederson- Krag 1983 [1949]: 20).

De psychoanalyticus Charles Rycroft, die Pederson Krag met instemming citeert, knoopt aan deze uitspraak een conclusie vast die tot op zekere hoogte aansluit bij de bevindingen die ik deed aan de hand van 'Dora':

If the victim is the parent for whom the reader (the child) had negative oedipal feelings, then the criminal must be a personification of the reader's own unavowed hostility toward the parent. The reader is not only the detective; he is also the criminal (Rycroft 1957: 229).

In 'Dora' (en, meer versluierd, ook in 'Katharina') bleek de lezer/onderzoeker Freud zich in de loop van zijn onderzoek te vermengen met de dader (de heer K., de vader) uit de psychische realiteit van zijn patiënt. Ik zal aan het einde van dit hoofdstuk nog op deze uitspraak van Rycroft terugkomen.

De derde categorie krijgt bij het detective-verhaal vooral vorm in het analyseren van de persoon van de detective, niet meer als personificatie van de lezer maar als (fictief) individu met een eigen levensgeschiedenis met bijbehorende Oedipale structuren en traumatische ervaringen. Een willekeurige jaargang van *The Sherlock Holmes Journal*, tijdschrift voor en door Holmes-fanatici, levert vele voorbeelden van analyses uit deze categorie, waarin bijvoorbeeld wordt aangetoond dat de detective getuige is geweest van het overspel van zijn moeder, homoseksueel is, of eigenlijk een zoon is van de Engelse koningin – uiteraard aan de hand van psychoanalytisch 'bewijsmateriaal'. Het punt bij alle drie de categorieën, aldus Brooks, is dat het object van analyse wordt verplaatst van de tekst naar een (al dan niet fictief) persoon, terwijl hij denkt dat 'psychoanalytic criticism can and should be textual and rhetorical' (Brooks 1987: 335).

Een tweede probleem bij de psychoanalytische benadering van literatuur is volgens Brooks gelegen in 'its inability to rid itself of the underlying conviction that it is inherently explanatory' (ibid.). Brooks noemt de psychoanalyse imperialistisch, in de zin dat zij traditioneel wordt gebruikt als een conceptueel systeem waarmee een literaire tekst kan worden geanalyseerd en verklaard. Hij propageert een dialogische relatie tussen beide: 'an encounter and confrontation between the two' in plaats van 'a relation of privilege of one term to the other' (ibid.: 336).

Brooks' voorstellen voor een nieuwe vorm van psychoanalytisch gefundeerde literatuurkritiek of -wetenschap, zoals die voortvloeien uit zijn reactie op de gesignaleerde problemen, kunnen niet zonder meer worden toegepast op het detectivegenre. In *Reading for the Plot* geeft Brooks aan dat zowel de detective als de psychoanalyse een metapositie inneemt ten opzichte van verhalende teksten in het algemeen, met betrekking tot de elementen van causaliteit, chronologie, de relatie tekst-verhaal-geschiedenis, en het onderscheid tussen feit en fictie. Deze overeenkomst tussen beide lag

ook ten grondslag aan het naast elkaar plaatsen van detective-verhaal en ziektegeschiedenis in de vorige hoofdstukken, waardoor de vrees voor een geprivilegieerde positie van de psychoanalyse al niet meer relevant is. Voor de stap terug van psychoanalyse naar detective dient in eerste instantie opnieuw te worden gekeken naar de overeenkomst tussen beide, maar nu vanuit het perspectief van de psychoanalyse. Deze invalshoek wordt geïnspireerd door Brooks' ideaal dat 'psychoanalytic criticism can and should be textual and rhetorical': psychoanalytische ideeën en concepten worden als invalshoek genomen om tekstuele structuren te analyseren.

De ziektegeschiedenissen uit *Studien Über Hysterie* vertonen een grote verwantschap met het klassieke detective-verhaal wat betreft hun thematiseren van enkele centrale principes van narrativiteit. Het laten vallen van de verleidingstheorie en de 'ontdekking' van het Oedipus-complex kan ook in dit opzicht als een keerpunt in Freuds denken worden beschouwd. De vraag is nu of er in het geval van de detective een hiermee corresponderende overgang bestaat. Met name de ziektegeschiedenis van Dora liet zien dat de omslag bij Freud gepaard ging met enkele opvallende rolwisselingen: de detective/analyticus, tevens homodiegetische en extradiegetische verteller, nam een deel van de rol van de dader over (hetgeen in verband te brengen was met het principe van de overdracht). Dit was ook het geval met het slachtoffer/de patiënt, zij het op een andere manier: Dora die, door het wegvallen van het onderscheid tussen feit en fictie, 'zichzelf schreef', zichzelf als tekst van het misdrijf produceerde. Het zijn deze rolwisselingen die ik als aanknopingspunt wil gebruiken.

Voor wat betreft een detective/verteller die de rol van dader overneemt is binnen het traditionele detectivegenre het bekende voorbeeld voorhanden van Agatha Christies *The Murder of Roger Ackroyd* (1926), dat vanaf het moment van verschijnen een voortdurend onderwerp van discussie is geweest, zowel onder liefhebbers van detective-verhalen als onder literatuurtheoretici. Verteller in Christies roman is James Sheppard, dokter in het Engelse dorpje King's Abbot. Sheppard krijgt op een avond een telefoontje dat Roger Ackroyd, een welgestelde dorpsgenoot bij wie hij eerder op de avond nog gedineerd heeft, is vermoord. Dit blijkt inderdaad het geval, en Ackroyds medebewoners, familieleden en gasten vormen de traditionele groep verdachten waaronder zich waarschijnlijk de dader bevindt: de stiefzoon, de huishoudster, de butler, de schoonzuster, de secretaris, de stugge majoor annex jager op groot wild. Gelukkig is ook detective Hercule Poirot net in het dorp komen wonen. Hij neemt het onderzoek op zich en vraagt dokter Sheppard hem daarbij te helpen. De ontknoping mag na zeventig jaar als bekend worden verondersteld: Sheppard blijkt zelf de dader te zijn, schrijft zijn laatste hoofdstuk en pleegt zelfmoord.

Christie voert in *The Murder of Roger Ackroyd* het principe tot het uiterste door dat de minst waarschijnlijke persoon de dader blijkt te zijn. Daarvoor worden alle detective-clichés van stal gehaald: het afgelegen landhuis, de kleine en bekrompen dorpsgemeenschap, de karikaturale verdachten, en vooral de verteller, die duidelijk refereert aan Watson: een dokter die als chroniqueur en niet al te slim (zo lijkt het althans) hulpje van de geniale detective fungeert. Met de onthulling dat deze Watson-figuur de dader is overtrad Christie volgens sommige liefhebbers een elementaire 'wet' van het detectivegenre, in 1928 door S.S. van Dine ('Twenty Rules for Writing Detective Stories') als volgt geformuleerd:

The detective himself, or one of the official investigators, should never turn out to be the culprit. This is bald trickery, on a par with offering some one a bright penny for a five-dollar gold piece. It's false pretenses (Van Dine 1946: 190).

Het aspect waar de literatuurtheoretische discussie zich op richt is datgene wat Gérard Genette aanduidt als *paralipse*, 'l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur' (Genette 1972: 212). De 'action importante de héros focal' is in het geval van *The Murder of Roger Ackroyd* uiteraard de moord zelf, en de vraag is of hier sprake is van een 'truquage' (Barthes 1977: 41) van de kant van de auteur.⁶⁴

Dario Gibelli laat in een verhelderend artikel zien dat de zwakke plek in *The Murder of Roger Ackroyd* niet zozeer het weglaten van het moment van de moord betreft – Sheppard laat nog veel meer zaken weg, aangezien zijn manuscript voor Poirot is bestemd die hij om de tuin wil leiden – alswel de dagboekvorm van Christies roman. Deze blijkt bij nadere lezing niet consequent te zijn volgehouden en wordt met name in de laatste hoofdstukken erg problematisch (Gibelli 1992: 392-394). Hieruit is de wat paradoxale conclusie te trekken dat het probleem bij *The Murder of Roger Ackroyd* niet ligt in het overtreden van de 'wetten' van de traditionele detective, maar juist in het vasthouden aan die wetten. Het feit dat Sheppard zowel dader als verteller/detective is,⁶⁵ zowel de tekst van het misdrijf als de tekst van het onderzoek produceert, heeft geen gevolgen voor de principes van causaliteit en chronologie, en voor de relatie tussen tekst en geschiedenis. De realistische vooronderstellingen van het traditionele detective-verhaal blijven volledig gehandhaafd.

De rolwisseling van dader en slachtoffer, het slachtoffer dat zichzelf produceert als tekst van het misdrijf, is aanwijsbaar in een andere, eveneens befaamde, traditionele detective, Eric Bentley's *Trent's Last Case* (1912) – een feit dat al in 1938 werd opgemerkt door E. Du Perron in *Het sprookje van de misdaad: Dialogen over het detective-verhaal*:

A: [...] Als de Watson en de detective de moordenaar kunnen zijn, waarom het slachtoffer ook niet? [...] Alzo: het slachtoffer zij de moordenaar. Ken je een voorbeeld?

B: Daar is *Trent's Last Case* van Bentley, het boek dat ik na *The Hound of the Baskervilles* misschien wel het hoogste stel als detective-verhaal (Du Perron 1958: 599).

De detective in Bentleys roman is Philip Trent, een jonge, ietwat dandy-achtige schilder die liefheeft in de journalistiek. Trent onderzoekt voor zijn krant de dood van de miljonair Manderson, wiens lichaam in de buurt van zijn landhuis is gevonden. Het lijkt erop dat Manderson zelfmoord heeft gepleegd, maar uit diverse *clues* die te maken hebben met de kleding en het uiterlijk van de dode leidt Trent af dat deze schijn is gewekt door de moordenaar om de politie (met succes) op het verkeerde been te zetten. Hij concludeert dat Mandersons secretaris Marlowe de dader moet zijn, maar geeft deze informatie niet door aan de officiële instanties. In plaats daarvan stuurt hij een brief met alle gegevens naar de jonge weduwe van Manderson, op wie hij verliefd is geworden maar van wie hij abusievelijk denkt dat ze een relatie met Marlowe heeft. Zelf vertrekt hij naar het buitenland.

Enige tijd later ontmoet Trent mevrouw Manderson opnieuw, en na te hebben vernomen dat Marlowe nooit een rol heeft gespeeld in haar leven vraagt hij haar ten huwelijk. Vervolgens confronteert hij Marlowe met zijn theorie, maar ook op dit punt blijkt hij zich te hebben vergist. Manderson verdacht zijn vrouw er eveneens van een relatie met zijn secretaris te hebben, en uit wraak zette hij zijn eigen dood in scène: een als moord vermomde zelfmoord, die tot de arrestatie van Marlowe moest leiden. Deze vond het lichaam, wist dat hij zijn onschuld nooit zou kunnen bewijzen, en vermomde de pseudo-moord weer als zelfmoord. Trent bespreekt dit alles met zijn oudere vriend Cupples, oom van de weduwe, en deze onthult dat hij toevallig ter plekke was toen Manderson een pistool op zichzelf richtte. Cupples wilde het wapen grijpen, maar schoot de miljonair daardoor per ongeluk door het hoofd. Trent heeft door al deze dubbele bodems het vertrouwen verloren in zijn rationele vermogens, en besluit dat dit zijn laatste zaak is geweest.

Trent's Last Case gaat verder dan *The Murder of Roger Ackroyd* in het overtreden van de 'wetten' van de traditionele detective. Niet alleen blijkt het slachtoffer de dader te zijn, maar ook is de detective niet in staat om op eigen kracht achter de uiteindelijke oplossing te komen, en trekt hij foute conclusies.⁶⁶ Dit sluit aan bij Bentleys eigen karakterisering van *Trent's Last Case* als 'not so much a detective story as an exposure of detective stories' (geciteerd in Binyon 1990: 57): in *Trent's Last Case* worden enkele uitgangspunten van de detective (de schuldige dader, het onschuldige

slachtoffer, de alwetende speurder) blootgelegd door ze in hun tegendeel te veranderen.

Frank Kermode legt de vinger op nog een ander aspect van *Trent's Last Case*, door te wijzen op de symbolische laag van het boek:

Trent solves the riddle only in part (the whole solution requires the aid of the old Cupples – a goodish name for Tiresias); he supplants a man who, since he is old enough to be his wife's father, is also old enough to be Trent's. There's a good deal of displacement, of course, but the myth is Oedipal (Kermode 1974: 163-164).

Een slachtoffer dat zichzelf als tekst van het misdrijf produceert, een detective die gedeeltelijk faalt, de mogelijkheid van een Oedipale lezing – meerdere zaken lijken hier in de richting van 'Dora' te wijzen.

Leggen we *Trent's Last Case* naast Freuds eerder aangehaalde brief aan Fließ van 21 september 1897 ('Ich glaube an meine Neurotica nicht mehr') dan worden nog enkele opvallende overeenkomsten zichtbaar. Freud zegt in deze brief het vertrouwen in zijn theorieën te hebben verloren, vanwege het mislukken van analyses; Trent, wat theateraler dan Freud, ziet in het mislukken van zijn onderzoek de 'revelation of the impotence of human reason' (Bentley 1946: 238). Freud vermeldt vervolgens dat de vader steeds als schuldige naar voren kwam in zijn analyses; Trent ontdekt dat de (Oedipale) vaderfiguur Sigsbee Manderson – vergelijk de lezing van Kermode – de ware schuldige in de moordzaak is. Freuds derde opmerking gaat over het problematische onderscheid tussen waarheid en fictie ('daß man die Wahrheit und die [...] Fiktion nicht unterscheiden kann'); Trent krijgt te maken met steeds nieuwe versies, nieuwe verhalen over de dood van Manderson, die hij niet in staat is te toetsen.⁶⁷

Echter, van de conclusies die Freud aan zijn nieuwe inzichten verbindt blijven Trent en Bentley ver verwijderd. Voor Freud is het mislukken van zijn analyses aanleiding om zijn theorieën, en derhalve ook de bijbehorende vooronderstellingen, te herzien; Trent geeft daarentegen de pijp aan Maarten: 'I am cured. I will never touch a crime-mystery again. The Manderson affair shall be Philip Trent's last case' (ibid.: 237). De realistische vooronderstellingen van de traditionele detective blijven in *Trent's Last Case* gehandhaafd: ondanks alle problemen is het verleden kenbaar, kunnen gebeurtenissen worden achterhaald. Kennis van de 'ware' gebeurtenissen rond de dood van Manderson is alleen te danken aan de bekentenisdrang van Cupples, aan wiens oprechtheid Trent geen moment twijfelt. En deze bekentenis van Cupples maakt de schuld van Manderson deels ongedaan, waardoor *Trent's Last Case* toch weer een tamelijk traditioneel detective-verhaal wordt.⁶⁸

Noch *The Murder of Roger Ackroyd*, noch *Trent's Last Case* weet zich te bevrijden van het stramien van de traditionele detective. Sterker, juist door hun afwijkingen versterken ze dat stramien, zoals Dario Gibelli opmerkt met betrekking tot Christies roman:

Publié à l'époque 'classique' du roman policier et donc d'autant plus tenu, au moins en principe, à la stricte observance des règles qui en garantissaient l'orthodoxie, *Le Meurtre de Roger Ackroyd* [...] a eu la destinée paradoxale de rester, pendant plus d'un demi-siècle, l'exemple le plus significatif et le plus cité – après avoir été l'un des plus décriés – de ce type de production, à cause justement de l'infraction au *fair play* du genre que son auteur y avait perpétrée (Gibelli 1992: 387).

Deze paradox (die ook opgaat voor Bentley) is te verklaren vanuit het gegeven dat, zoals ik al een paar keer heb opgemerkt, de 'overtredingen' die beide boeken begaan ingebed blijven in de voor het genre fundamentele vooronderstellingen van causaliteit, chronologie en representatie. Dat Christies verteller de dader blijkt, dat Manderson zichzelf als slachtoffer produceert is niet te beschrijven in termen van overdracht of *nachträgliche* betekenisvorming.

Na de aandacht gevestigd te hebben op de symbolische (Oedipale) elementen in *Trent's Last Case*, wijst Kermode op overeenkomsten tussen Bentleys roman en het debuut van Alain Robbe-Grillet uit 1953, *Les Gommages*. Robbe-Grillet kan worden gezien als de belangrijkste theoreticus en vertegenwoordiger van de Franse *nouveau roman*, en Kermode gebruikt de door hem gesignaleerde overeenkomsten tussen *Trent's Last Case* en *Les Gommages* – gebruikt, meer in het algemeen, het detective-verhaal – om aan te geven dat er in de literatuur weinig nieuws onder de zon is. Robbe-Grillet benadrukt slechts aspecten die ook al in *Trent's Last Case* aanwezig waren, zij het minder prominent. Het maken van een onderscheid tussen de 'oude' en de 'nieuwe' roman is daarom volgens Kermode een zeer relatieve kwestie, aangezien aan beide toch de narrativiteit als zodanig ten grondslag ligt. De theoretici en schrijvers van de *nouveau roman*

exaggerate [...] the novelty of some aspects of narrative, which, though now given much attention, are a selection from the set of permanent possibilities. [...] There has, in short, been a renewal of attention to aspects of narrative which did not cease to exist because they were not attended to (Kermode 1974: 173-174).

Wat Robbe-Grillet etaleert in *Les Gommès* is in de kiem al aanwezig in *Trent's Last Case*; wat de *nouveau roman* in het algemeen presenteert als nieuw en revolutionair is in de kiem al aanwezig in, bijvoorbeeld, de negentiende-eeuwse realistische roman.

Kermode concentreert zich op het detective-verhaal, vanwege de observatie 'that in rejecting the old novel some self-conscious makers of the new have taken a special interest in detective stories' (ibid.: 164). Deze speciale interesse komt voort uit de centrale rol in de detective van de 'interpretative, or, as I shall call it, hermeneutic activity' (ibid.: 159), die altijd leidt tot een afgerond verhaal, tot een bevredigend einde, tot 'closure'. Maar volgens de *nouveau roman*-schrijvers (in de interpretatie van Kermode) draagt het detective-verhaal daarmee een bedrieglijk wereldbeeld uit, 'the false implication that the world itself is simply coded, full of discoverable relations and offering closure' (ibid.: 167). Het detectivegenre wordt daarom in romans als *Les Gommès* tegen zichzelf gekeerd: de hermeneutische activiteit wordt gefrustreerd, de bevredigende oplossing blijft uit, en 'the problem of reading, and not less of re-reading, [...] becomes the central problem' (ibid.: 168).

Een korte synopsis van *Les Gommès* is snel gegeven. Het verhaal speelt zich af in een klein (Frans? Belgisch?) stadje en beslaat een periode van vierentwintig uur. In de acht etmalen die vooraf zijn gegaan is dagelijks ergens in het land een moord gepleegd, waarschijnlijk door een terroristische groepering. Als de econoom Daniel Dupont het negende slachtoffer is geworden, wordt de jonge geheim-agent Wallas op de zaak gezet. Diens onderzoek is echter tot mislukken gedoemd, aangezien (zo weet de lezer, niet Wallas) Dupont in werkelijkheid niet vermoord, maar slechts licht verwond is. Vierentwintig uur na de aanslag verschijnen in het laatste hoofdstuk zowel de detective als het vermeende slachtoffer, onafhankelijk van elkaar, op de plaats des misdrijs. Door een misverstand wordt Dupont nu wel doodgeschoten, door Wallas, die daarmee zelf de dader wordt die hij vanaf het eerste hoofdstuk heeft gezocht.

Net als *Trent's Last Case* kent *Les Gommès* een falende detective, en net als in *The Murder of Roger Ackroyd* blijkt een speurder uiteindelijk de dader. Maar waar bij Christie en Bentley de vooronderstellingen van de traditionele detective gehandhaafd bleven, worden deze door Robbe-Grillet aan een radicale revisie onderworpen, worden ze (vergelijk de opmerkingen van Kermode) tegen zichzelf gekeerd. In *Trent's Last Case* en *The Murder of Roger Ackroyd* zijn de rolwisselingen van dader, slachtoffer en detective niet gekoppeld aan de 'dieptestructuur' van het genre. In *Les Gommès* hangen, net als in 'Dora', de rolwisselingen (van Wallas, en tot op zekere hoogte ook van Dupont) nauw samen met de veranderingen in narratieve logica, die voor een belangrijk deel te begrijpen zijn tegen de achtergrond van Robbe-

Grillet's theorie van de roman. Ik beperk me bij een nadere uiteenzetting van deze theoretische standpunten tot de aspecten die van belang zijn met betrekking tot *Les Gommages* en tot het detectivegenre in het algemeen.

In een essay uit 1956, 'Une voie pour le roman futur', stelt Robbe-Grillet vast dat er op dat moment één literair genre is dat alle andere overheerst, de 'roman bourgeois': 'La seule conception romanesque qui ait cours aujourd'hui est, en fait, celle de Balzac' (Robbe-Grillet 1963a: 17). De roman is volgens Robbe-Grillet vastgelopen in een traditie van psychologische analyse, en de moderne schrijver dient een nieuwe taal en nieuwe vormen te vinden, conventies af te breken en de lezer tot een confrontatie met zichzelf te dwingen. Voor de lezer is de bourgeois-roman namelijk tot een filter of raster geworden, een 'grille d'interprétation', waardoorheen de wereld vervormd wordt waargenomen. En omdat in de bourgeois-roman alles betekenisvol is, wordt ook de wereld als een 'univers des "significations"' gezien. Echter,

le monde n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement. [...] Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là. Leur surface est nette et lisse, intacte, sans éclat louche ni transparente (ibid.: 21).

Vanuit die ervaring moet de nieuwe roman de lezer de wereld aanbieden, zonder een antropomorische zingeving. De dingen hebben geen betekenis, alleen maar tegenwoordigheid, *présence*.

Robbe-Grillet demonstreert dit principe van de *présence* aan de hand van het detective-verhaal: 'Les pièces à conviction du drame policier nous donnent, paradoxalement, une assez juste image de cette situation' (ibid.: 24). Het paradoxale element is hier dat in eerste instantie de detective juist het genre lijkt waarin de kleinste dingen betekenisvol zijn. Robbe-Grillet geeft echter aan dat het uiteindelijk de pure tegenwoordigheid van de *clues* is die het enige houvast vormt:

toujours il faut en revenir aux indices enregistrés: la position exacte d'un meuble, la forme et la fréquence d'une empreinte, le mot inscrit dans un message. On a l'impression, de plus en plus, qu'il n'y a rien d'autre de *vrai*. Ils peuvent bien cacher un mystère, ou le trahir, ces éléments qui se jouent des systèmes n'ont qu'une qualité sérieuse, évidente, c'est d'être là (ibid.: 25).

Zo ook heeft de Westerse mens eeuwenlang geprobeerd (en de bourgeois-roman is hier de uitdrukking van) tot de essentie van de hem omringende wereld door te dringen, door ervan uit te gaan dat deze betekenisvol is. Maar omdat dit slechts een illusie is, is volgens Robbe-Grillet de afstand

tussen mens en wereld juist toegenomen: 'Puisque c'est avant tout dans [la] présence [du monde] que réside sa réalité, il s'agit donc [...] de bâtir une littérature qui en rende compte' (ibid.). Er moet een literatuur komen die afrekenet met de mythe van een betekenisvolle, transparante wereld, en die de tegenwoordigheid en de oppervlakte in ere herstelt.

Een jaar later bekritiseert Robbe-Grillet in een ander essay, 'Sur quelques notions périmées' (1957), enkele vastgeroeste termen uit het vocabulaire van de literaire kritiek: het personage, engagement, vorm en inhoud, en 'l'histoire': 'un roman, pour la plupart des amateurs – et des critiques –, c'est avant tout une histoire' (Robbe-Grillet 1963b: 34). Hij bestrijdt de opvatting dat een roman per definitie narratief zou zijn, en een romancier synoniem met een verteller van verhalen. De moderne romancier ziet volgens hem in dat het vertellen van verhalen in feite onmogelijk is, aangezien een verhaal aan de roman een kunstmatige natuurlijkheid verleent.⁶⁹

De orde en samenhang van de Balzacianse roman gaven een bedrieglijk idee van de wereld als geordend en inzichtelijk:

Le récit [...] représente un ordre [...]. Tous les éléments techniques du récit – [...] adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, [...] tension de chaque épisode vers une fin, etc. –, tout visait à imposer l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable. Comme l'intelligibilité du monde n'était même pas mis en question, raconter ne posait pas de problème. L'écriture romanesque pouvait être innocente (ibid.: 36-37).

Maar vanaf Flaubert worden deze zekerheden in toenemende mate aan het wankelen gebracht, en de lijn Flaubert-Proust-Faulkner-Beckett laat een groeiend wantrouwen zien ten aanzien van de roman als afspiegeling van een vanzelfsprekende wereld. De geschiedenis, de anekdote maakt plaats voor het schrijven zelf, en de problemen die het representeren van een geschiedenis met zich meebrengt. Dit is volgens Robbe-Grillet de gedachte achter de 'kortsluiting' die zijn eigen romans *Les Gommages* en *Le Voyeur* (1956) lijken te vertonen: 'le mouvement de l'écriture y est plus important que celui des passions et des crimes' (ibid.: 38).

Robbe-Grillet legt op deze manier twee keer een verband tussen zijn ideeën omtrent de 'moderne' roman en het detective-verhaal. In 'Une voie pour le roman futur' gebeurt dit direct: volgens Robbe-Grillet laat de detective ondanks zichzelf (*paradoxalement*) zien dat de enige waarheid die de wereld en de 'dingen' daarin bezitten hun pure tegenwoordigheid is. In 'Sur quelques notions périmées' wordt het verband indirect gelegd, via de verwijzing naar *Les Gommages* en *Le Voyeur*. Robbe-Grillet gebruikt in deze romans het detectivegenre om de causaliteit, lineariteit, chronologie etc. van

de traditionele bourgeois-roman kort te sluiten – de implicatie is hier dat juist de detective zich voor een dergelijke kortsluiting leent. Uiteraard hangen beide observaties samen: de dingen zijn niet betekenisvol/transparant, noch op zichzelf, noch in relatie tot elkaar. Elke betekenis, anders dan pure tegenwoordigheid, is het produkt van een ordenend en/of interpreterend bewustzijn. De detective draagt bij uitstek het beeld van een geordende, betekenisvolle, kenbare, logische, te ontcijferen wereld/werkelijkheid uit. Maar op een indirecte manier laat het genre tever zien dat betekenis een constructie is, en dit kan worden blootgelegd door het genre tegen zichzelf uit te spelen.

Door middel van een analyse van *Les Gommès* wil ik nu laten zien hoe d ideeën van Robbe-Grillet concreet via de detective worden uitgewerkt, en hoe de narratieve veranderingen ten opzichte van de traditionele detective beschreven kunnen worden aan de hand van concepten die ontleend zijn aan Freuds psychoanalyse; daarbij gaat het met name om *Nachträglichkeit*, de relatie feit/fictie, en overdracht. Mijn hypothese is derhalve dat het mogelijk is *Les Gommès* te lezen als een narratieve tekst waarin de geconstateerde ontwikkelingen in het denken van Freud, en met name de narratologische consequenties daarvan, worden verbonden met de eveneens narratologische problematiek van de detective.

‘Le temps, qui veille à tout, a donné la solution malgré toi’, zo luidt het motto van *Les Gommès*. Robbe-Grillet vermeldt hierbij wel een auteur (Sophocles), maar niet het werk waaraan het citaat is ontleend (*Koning Oedipus*), noch het feit dat het een variatie betreft op twee regels uit dit toneelstuk – het woord *solution*, ‘oplossing’, komt in het oorspronkelijke citaat niet voor.⁷⁰ Met dit motto worden de twee genres geactiveerd waar *Les Gommès* een variatie op is: de klassieke tragedie en de detective. Dat *Koning Oedipus* gelezen kan worden als een soort oer-detective was in 1929 al opgemerkt door Messac in *La ‘Detective Novel’ et l’influence de la pensée scientifique*. Op meer algemene overeenkomsten tussen de klassieke tragedie en het detective-verhaal wees W.H. Auden in zijn essay ‘The Guilty Vicarage’ (1948): in beide genres is sprake van een verborgen waarheid die aan het licht moet worden gebracht, en Auden vergelijkt de katharsis van de tragedie met de arrestatie van de schuldige in de detective (Auden 1962: 148).

Zoals gezegd is Oedipus in Sophocles’ toneelstuk tegelijkertijd dader en detective, en dit is uiteraard de centrale parallel tussen de Griekse koning en Wallas in *Les Gommès*. Daarnaast is de tekst overladen met gegevens die deze parallel versterken en uitbouwen, van een standbeeld dat de moord op Laios lijkt uit te beelden, via een alcoholist die een aantal keren probeert het raadsel van de sfinx in de juiste volgorde te krijgen (‘welk dier loopt op vier benen in de ochtend, op twee in de middag, en op drie in de avond?’), tot c

suggestie dat Daniel Dupont de vader van Wallas zou zijn. De gummen uit de titel van het boek hebben betrekking op een bepaald soort vlakgom waarnaar Wallas op zoek is, maar waarvan hij zich niet meer kan herinneren dan de middelste twee letters van de merknaam, 'di' – *Oedipe*, Oedipus? Wallas voelt zich fysiek aangetrokken tot de eigenaresse van een van de kantoorboekhandels waar hij navraag doet; dat zij misschien zijn stiefmoeder is ontgaat hem.⁷¹

Alle verwijzingen naar de Oedipus-mythe lijken te smeken om een klassiek Freudiaanse interpretatie van *Les Gommès*, waarmee de lezer echter in Robbe-Grillet's val zou lopen. De roman zou dan namelijk worden gezien als een 'univers des significations', als een wereld waarin alles een symbolische (Oedipale) betekenis bezit, met de psychoanalyse als 'grille d'interprétation'. Maar zoals het motto niet overeen komt met de betreffende regels uit *Koning Oedipus*, zo hapert ook de Oedipale interpretatie van de roman. In Sophocles' toneelstuk komt Oedipus uiteindelijk tot het inzicht dat hij zijn vader heeft vermoord, en met het ontdekken van die waarheid vindt de katharsis plaats, bij de toeschouwer (diens wereldbeeld is weer zuiver) en in het stuk zelf (Thebe wordt gereinigd van de epidemie). Bij Freud is er, tenminste in theorie, een vergelijkbaar herstel van de psychische gezondheid van de patiënt bij herkenning en erkenning van de Oedipale wensen ten opzichte van de ouders. In *Les Gommès* bereikt Wallas echter geen enkel inzicht: het raadsel van de alcoholische sfinx wordt niet opgelost, de relatie tussen Wallas, Dupont en de eigenaresse van de kantoorboekhandel blijft onduidelijk, het merk van de gum komt nooit verder dan de twee middelste letters.

Op het niveau van de detective vindt eenzelfde frustratie van verwachtingen plaats. Er heeft aan het begin van het boek een mysterieuze moord plaatsgevonden, en er wordt een detective op de zaak gezet om de dader te vinden ('Je suis un policier', zegt Wallas trots tegen een vrouw aan wie hij de weg vraagt). Zoals het een goede detective betaamt is Wallas geobsedeerd door details; de woorden *détail* en *détails* komen in het boek zesentwintig keer voor (Allott en Tremewan 1985: 66). Ook schuwt hij het detectivecliché niet: "Vous savez pourtant qu'il n'y a pas de crime parfait, il faut chercher le défaut qui doit exister quelque part" (Robbe-Grillet 1963c: 73). Er zijn aanwijzingen (een blad in de schrijfmachine van Dupont met de woorden 'ne peuvent pas empêcher', een kogel, vingerafdrukken), de plaatselijke politie zit met de handen in het haar, er worden in de loop van het boek diverse hypotheses gevormd met betrekking tot Duponts vermeende dood.

Maar zoals de lezer bedrogen uitkomt bij pogingen een Oedipale interpretatie aan *Les Gommès* op te leggen, zo merkt Wallas dat de optelsom van moord plus detective plus aanwijzingen niet vanzelf een sluitende

oplossing oplevert. Steeds wanneer hij probeert een betekenis aan de aanwijzingen te onttrekken levert dat oftewel in het geheel niets op, oftewel een nieuwe hypothese die bevestigd noch ontkend kan worden. De overeenkomsten tussen lezer en detective komen het sterkst naar voren in een scène waarin Wallas en commissaris Laurent de kwestie bediscussiëren of een brief, die Wallas bij toeval in handen heeft gekregen, relevante informatie bevat. Wallas denkt dat hij een belangrijke vondst heeft gedaan, maar Laurent is sceptisch: “A mon avis, cette lettre ne prouve rien du tout [...]. Mettons, pour présenter les choses différemment: avec cette lettre, on peut prouver tout ce qu'on veut [...] par exemple, que vous êtes l'assassin” (ibid.: 168). Hij loopt de brief door met Wallas, en geeft bij elke passage aan waarom er niets van belang in staat:

“Enfin, pour être complet, notons qu'un mot est illisible dans une des phrases considérées par vous comme significative – un mot de sept ou huit jambages, qui ressemble à ‘ellipse’ ou ‘éclipse’ et qui peut aussi bien être ‘alligne’, ‘échope’, ‘idem’ ou encore beaucoup d'autres choses” (ibid.: 170).

De psychoanalytisch ingestelde lezer is geneigd om de uitspraken van Laurent met elkaar te verbinden, en als ontbrekend woord *Oedipe* in te vullen. Net als Wallas beschouwt deze lezer dit onleesbare woord als *significative*, in de zin dat het past in de ‘bewijslast’ dat Wallas in *Les Gommages* de rol van Oedipus speelt. Laurent vertegenwoordigt daarentegen de positie van Robbe-Grillet uit ‘Une voie pour le roman futur’: men kan ‘bewijzen’ wat men wil, maar het enige waarover men beschikt is een brief met een letterlijk onleesbaar woord.⁷²

De scène met de brief is één van de momenten in *Les Gommages* waar de logica van de traditionele detective, gepersonifieerd door Wallas, in botsing komt met het *an sich* betekenisloze universum van Robbe-Grillet. Wallas gelooft (althans aan het begin van zijn onderzoek) in wat Robbe-Grillet in ‘Sur quelques notions périmées’ omschrijft als ‘un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffirable’ (1963b: 37). In deze context worden Wallas' gedachten tijdens een wandeling in het begin van het boek betekenisvol als neerslag van zijn wereldbeeld, en tevens van zijn narratologische vooronderstellingen:

Il regarde, il écoute, il sent; ce contact en renouvellement perpétuel lui procure une douce impression de continuité: il marche et il enroule au fur et à mesure la ligne ininterrompue de son propre passage, non pas une succession d'images déraisonnables et sans rapport entre elles, mais un ruban uni où chaque élément se place aussitôt dans la trame, même les plus fortuits, même ceux qui peuvent d'abord paraître absurdes, ou

menaçant, ou anachroniques, ou trompeurs: ils viennent tout se ranger sagement l'un près de l'autre, et le tissu s'allonge, sans un trou ni une surcharge, à la vitesse régulière de son pas (Robbe-Grillet 1963c: 51-52).

Allereerst vallen in dit citaat woorden op als *continuité*, *ligne ininterrompue* en *succession*, die wijzen op een idee van lineariteit en van een op die lineariteit gebaseerde, positief gewaardeerde orde – vergelijk termen als *douce*, *au fur et à mesure*, *uni*, *sagement* en *vitesse régulière*. Tegelijkertijd worden, met woorden als *trou*, *trompeurs*, *anachronique* en *déraisonnable* (en indirect ook, door het gebruik van de negatieve vorm, *ininterrompue*) de bedreigingen (*menaçant*) van die orde opgesomd. Belangrijk is ook het gebruik van de reflexieve vormen *se placer* en *se ranger*, die suggereren dat deze orde een natuurlijke is, die zichzelf vormt en in stand houdt.

Tegelijkertijd is de passage te lezen als een uitspraak over de verhouding tussen een *fabula* en een *suzjet*, via de 'images [...] sans rapport entre elles' tegenover de metafoor van het lint, van het foutloos geweven stuk textiel (*ruban uni*, *trame*, *tissu*).⁷³ Ik spreek bewust over de verhouding tussen *fabula* en *suzjet*, omdat er in de passage sprake lijkt te zijn van een bij de realistische narratologische vooronderstellingen horende tweedeling: Wallas springt meteen over van een geschiedenis (de ongeordende beelden) naar een tekst (het stuk textiel, waar elk element op zijn plaats valt). Zoals de indrukken die hij opdoet tijdens zijn wandeling automatisch een foutloos geweven stuk textiel vormen, zo zullen alle aanwijzingen rond de moord op Daniel Dupont automatisch een tekst vormen die het verhaal van het misdrijf vertelt. De enige taak van de detective is het waarnemen van de tekst ('Il regarde, il écoute'), en daarmee van de orde en betekenis die er inherent aan zijn.

Wallas' lineaire, doelgerichte wereldbeeld wordt zelfs op het concrete niveau van zijn wandeling door het stadje onmiddellijk gefrustreerd, doordat hij de weg kwijtraakt en steeds weer op de Boulevard Ciculaire uitkomt. Maar in plaats van zijn ideeën bij te stellen is zijn reactie aanvankelijk om zijn vergissing te ontkennen: 'Il ne peut pas avoir tourné en rond, puisqu'il a marché toujours tout droit depuis la rue des Arpenteurs' (ibid.: 54). Doel van zijn wandeling is het hoofdbureau van politie, maar wanneer hij aan een vrouw die haar stoep staat te schrobben de weg naar het centrum vraagt, is deze met stomheid geslagen: 'Le centre? La femme essaie de le situer dans sa tête; elle regarde son balai, puis le seau plein d'eau' (ibid.: 56). Pas na veel vijven en zessen past hij zich aan: 'Wallas se rend compte, maintenant, que la rue Janeck n'est pas vraiment droite: elle s'incurve en réalité vers le sud par une série de coudes imperceptibles' (ibid.: 58). Wallas' geloof in lineariteit heeft een eerste deuk opgelopen.

Zoals uit 'Sur quelques notions périmées' bleek, dragen voor Robbe-Grillet allerlei vormen van (vooral narratieve) lineariteit bij tot een bedrieglijk beeld van een geordende en te ontcijferen wereld of werkelijkheid.⁷⁴ Het detective-verhaal is echter niet volgens de rechte lijn, maar volgens de cirkel gestructureerd: het einde (de reconstructie van het misdrijf) sluit aan bij het begin (het lijk/het gepleegde misdrijf). Uit mijn analyse van 'The Adventure of the Cardboard Box' kwam al naar voren dat deze metaleptische vorm van het detective-verhaal op gespannen voet staat met de traditionele, lineaire, realistische logica die door de persoon van de detective wordt uitgedragen. In *Les Gommès* legt Robbe-Grillet deze spanning bloot door de impliciete circulariteit van het genre expliciet te maken.

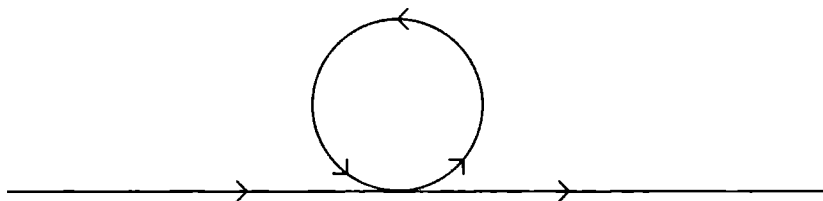
Een van de grondregels van de klassieke tragedie is de eenheid van tijd: de handeling speelt zich af binnen een tijdsbestek van vierentwintig uur, tussen twee zonsopgangen. Robbe-Grillet houdt zich aan deze regel, maar er is met het etmaal in *Les Gommès* iets merkwaardigs aan de hand. Als Wallas 's ochtends wakker wordt merkt hij dat zijn horloge stil is blijven staan: 'Il regarde machinalement sa montre et constate qu'elle ne s'est pas remise en marche; elle s'est arrêtée hier soir à sept heures et demie' (ibid.: 45). Dit tijdstip, half acht 's avonds, blijkt later tevens het tijdstip te zijn van de aanslag op Daniel Dupont, wiens pendule eveneens stil is blijven staan (ibid.: 95). Op het moment dat Wallas zelf aan het einde van het boek Dupont neerschiet, begint zijn horloge weer te lopen: 'Wallas regarde sa montre; elle marque sept heures trente-cinq. Il se souvient alors qu'elle était arrêtée sur sept heures trente. [...] Ce doit être la détonation qui l'a remise en route' (ibid.: 256). Tussen de twee schoten is precies vierentwintig uur verlopen.

Robbe-Grillet zelf stelt dat er eigenlijk geen sprake is van twee schoten, maar dat één en dezelfde kogel er vierentwintig uur 'te lang' over doet, en hij verbindt dit met de rolverdeling in zijn boek:

Il s'agit d'un événement précis, concret, essentiel: la mort d'un homme. C'est un événement à caractère policier – c'est-à-dire qu'il y a un assassin, un détective, une victime. En un sens, leurs rôles sont même respectés: l'assassin tire sur la victime, le détective *résout* la question, la victime meurt. Mais les relations qui les lient ne sont pas aussi simples, ou plutôt ne sont aussi simples qu'une fois le dernier chapitre terminé. Car le livre est justement le récit des vingt-quatre heures qui s'écoulent entre ce coup de pistolet et cette mort, le temps que la balle a mis pour parcourir trois ou quatre mètres – vingt-quatre heures 'en trop' (geciteerd in Morrisette 1963: 41).

Deze uitspraak impliceert een drietal zaken dat voor de structuur van *Les Gommès* van belang is: de vierentwintig uur tussen de beide schoten zijn te beschouwen als een etmaal dat in feite niet bestaat, fictief is (vergelijk de klokken die stilstaan, 'vingt-quatre heures "en trop"'); Wallas en de pleger van de eerste aanslag, Garinati, zijn in zoverre aan elkaar gelijk te stellen dat Wallas de rol van Garinati overneemt en dat het *dezelfde* kogel is die om half acht wordt afgeschoten; en de tijd die de kogel er 'te lang' over doet is circulair in plaats van lineair, het begin van het onderzoek (de moordenaar die op het slachtoffer vuurt) sluit naadloos aan op het einde (het slachtoffer sterft). Uit de metaleptische logica van de detective worden de uiterste consequenties getrokken.

Robbe-Grillet's beschrijving van *Les Gommès* levert grafisch uitgedrukt een figuur in de vorm van een lus op:



Het punt waar de cirkel de lijn raakt is het moment waarop de kogel op Daniel Dupont wordt afgeschoten, half acht 's avonds. Vanaf het moment dat Garinati de trekker overhaalt begint er een etmaal dat zich buiten de lineaire tijd voltrekt. Op het moment dat Wallas, vierentwintig uur na Garinati, eveneens een (hetzelfde?) schot lost, keren de gebeurtenissen terug in de lineaire tijd: Dupont wordt dodelijk getroffen, het horloge van Wallas begint weer te lopen. Het is alsof het schot een circulaire tijdsdimensie opent, en die na één rondgang ook weer afsluit.⁷⁵

Als gezegd impliceert de identiteit van 'beide' schoten ook de identiteit van Garinati en Wallas, van dader en detective, wat Freuds ideeën omtrent de *overdracht* weer in herinnering brengt. De overeenkomsten tussen Wallas en Garinati worden inderdaad voortdurend benadrukt; vergelijk bijvoorbeeld Wallas' geordende en lineaire wereldbeeld zoals dat in de geciteerde passage over het foutloos geweven stuk textiel naar voren kwam ('Il regarde, il écoute, il sent ...'), met de beschrijving van Garinati die binnendringt in het huis van Dupont:

Le parcours immuable se poursuit. A mouvements comptés. La machinerie, parfaitement réglée, ne peut réserver la moindre surprise. [...] Celui qui s'avance ainsi, dans le secret, pour exécuter l'ordre, ne connaît ni la peur ni le doute. [...] La ligne droite est le plus court chemin d'un point à un autre (ibid.: 23).

Ook hier zien we een opvatting van continuïteit en lineariteit ('le parcours immuable', 'la ligne droite'), van een orde ('exécuter l'ordre') die als vanzelfsprekend en automatisch wordt voorgesteld (*se poursuit, machinerie*) en die positief wordt gewaardeerd ('parfaitement réglée'). Losgemaakt van haar context zou de passage evengoed een beschrijving kunnen zijn van Wallas' ideeën omtrent het werk van de detective, die onopvallend en recht op zijn doel afgaand het recht laat zegevieren.⁷⁶

Maar het blijft niet enkel bij overeenkomsten tussen Wallas en Garinati. In hoofdstuk twee vindt een scène plaats waarop vrijwel letterlijk Freuds omschrijving van de overdracht uit 'Dora' van toepassing is: 'eine ganze Reihe früherer psychischer Erlebnisse wird nicht als vergangen, sondern als aktuelle Beziehung zur Person des Arztes wieder lebendig' (GW V: 279-280) – waarbij 'arts' uiteraard door 'detective', dan wel 'onderzoeker' vervangen dient te worden.

Als de scène begint heeft Wallas zojuist van een zekere Madame Bax te horen gekregen dat zij de vermoedelijke dader achter de aanslag op Dupont in het gezelschap van een dronken man heeft gezien. In het café waar hij logeert wil Wallas de plaatselijke alcoholist aanspreken, maar deze is hem voor: 'Pourquoi tu voulais pas causer, hier?' (Robbe-Grillet 1963c: 116). Wallas probeert de man ervan te overtuigen dat ze elkaar gisteren niet ontmoet hebben, maar de dronkaard houdt voet bij stuk. Na een glas wijn van Wallas te hebben gekregen begint hij steeds onsamenhangender te praten: 'A moitié endormi sur sa table, il remâche des phrases incompréhensibles, coupées d'exclamations et de gestes ébauchés qui retombent lourdement, ou se dissolvent dans la brume des souvenirs...' (ibid.: 119). Achter dit laatste woord, *souvenirs*, 'herinneringen', volgt een regel wit, waarna een verslag lijkt te beginnen van de herinneringen van de dronkaard: hij ontmoet 's avonds op straat een man in een regenjas en valt deze lastig met onsamenhangende raadseltjes. De man reageert niet en loopt door, maar de dronkaard blijft achter hem aan rennen.

Op het moment dat hij de man in de regenjas bij zijn arm grijpt, loopt de scène echter weer over van de herinnering in de realiteit, en verandert de man in de regenjas in Wallas:

Le petit homme [i.e. de dronkaard], dans un effort suprême, parvient à saisir un de ces bras; il s'y suspend de toutes ses forces, décidé à ne pas lâcher prise; Wallas a beau le secouer, il ne peut plus se dégager. L'ivrogne s'agrippe à lui avec une énergie dont on ne l'aurait guère cru capable; [...] il passe la main sur son visage, regarde autour de lui [...] et déclare au patron [...]: 'Il a voulu me tuer aussi' (ibid.: 122).

Wallas gaat nu (eindelijk) een licht op: zijn gesprekspartner is degene die met de dader achter de aanslag op Dupont is gezien:

C'était donc celui-là le clochard ivre aperçu de sa fenêtre de Mme Bax, et le malfaiteur lui-même ne serait autre que... Wallas ne peut s'empêcher de sourire devant l'absurdité de sa conclusion. Peut-on seulement affirmer que l'individu lui ressemble? (ibid.: 123).

Maar waar Wallas terugschrikt voor de onvermijdelijke conclusie wordt deze wel getrokken door de café-eigenaar, die heeft meegeluisterd: 'C'est sûrement lui qui a fait le coup' (ibid.), Wallas is de moordenaar van Daniel Dupont.

Alvorens verder te gaan moet ik nog een keer terugkomen op het tijdsbestek waarbinnen *Les Gommès* zich afspeelt. Bruce Morrisette geeft in 'Oedipe ou le cercle fermé: *Les Gommès*' aan dat er in het boek eigenlijk geen sprake is van één periode van vierentwintig uur, maar van twee elkaar overlappende periodes: het etmaal dat begint om half acht, op de avond van de aanslag van Garinati, en ook om half acht eindigt, met het schot van Wallas; en het etmaal dat begint als het boek begint, om zes uur 's ochtends (ibid.: 11, 'il est six heures du matin') en een dag later om zes uur 's ochtends eindigt (ibid.: 257, 'il est six heures du matin'). 'Il y a, en réalité, deux cycles de vingt-quatre heures dans *les Gommès*, et chaque cycle pourrait constituer une unité de temps classique' (Morrisette 1963: 41). De beide etmalen kunnen in verband worden gebracht met Todorovs onderscheid tussen de geschiedenis van het misdrijf (19.30 – 19.30) en de geschiedenis van het onderzoek (06.00 – 06.00). Daarbij valt op dat beide elkaar voor een deel overlappen, wat in de traditionele detective niet het geval is, maar wat past in het beeld van *Les Gommès*, waar misdrijf en onderzoek, dader en detective zich met elkaar vermengen.

Maar er is nog een ander onderscheid dat in deze context van belang is, Freuds onderscheid tussen *Krankengeschichte* en *Krankheitsgeschichte*, waar het in elkaar overlopen eerder regel dan uitzondering is: de patiënt komt immers tijdens zijn ziekte bij de analyticus, ziekte en onderzoek overlappen elkaar. In de overdrachtssituatie vervaagt het verschil tussen *Krankengeschichte* en *Krankheitsgeschichte*, en dit is wat in de scène met de dronkaard gebeurt. Diens psychische realiteit (de herinnering aan de ontmoeting met de man met de regenjas) valt binnen het etmaal van het misdrijf, maar buiten het etmaal van het onderzoek; het is dus nog duidelijk een gebeurtenis die *wel* binnen de *Krankheitsgeschichte* en *niet* binnen de *Krankengeschichte* valt. Maar door de vragen van de 'analyticus' (de onderzoeker, de detective, Wallas), of eigenlijk vooral door de *persoon* Wallas, vervagen de grenzen tussen de psychische realiteit van de dronkaard

en de 'analytische situatie', de ondervraging van Wallas. De man in de regenjas verplaatst zich naar het heden en wordt Wallas; Wallas verplaatst zich naar het verleden en wordt de man in de regenjas, de moordenaar van Dupont. En waar voor Freud de mislukking van Dora's genezing gelegen was in het niet beheersen van de overdracht ('Es gelang mir nicht, der Übertragung rechtzeitig Herr zu werden', *GW V*: 282), neemt Wallas de profetische woorden⁷⁷ van de dronkaard niet eens serieus en gaat hij onwetend zijn noodlot tegemoet.

Binnen Freuds begrippenapparaat hangt de overdracht nauw samen met enerzijds het wegvallen van het onderscheid tussen feit en fictie, en met anderzijds het principe van de *Nachträglichkeit*. Eerder heb ik opgemerkt dat de vierentwintig uur die de kogel er 'te lang' over doet om Dupont te doden een circulaire en ook *fictieve* periode afbakt die zich onttrekt aan het lineaire tijdsverloop. Dat het onderzoek van Wallas zich in deze fictieve periode afspeelt is eigenlijk niet meer dan passend, aangezien het object van dat onderzoek ook een fictieve moord is – Dupont is niet dood, maar om zijn belagers te misleiden helpt hij wel een tekst (een krantebericht) de wereld in waarin zijn dood wordt gemeld:

"Mardi 27 octobre. – Un cambrioleur audacieux s'est introduit, hier à la nuit tombée, dans la demeure de M. Daniel Dupont, au numéro 2 de la rue des Arpenteurs. Surpris dans sa besogne par le propriétaire, le malfaiteur, en prenant la fuite, tira sur M. Dupont plusieurs coups de revolver..." (Robbe-Grillet 1963c: 27)

"...La victime grièvement blessée, transportée d'urgence dans une clinique du quartier, y est décédée sans avoir repris connaissance. La police enquête sur l'identité du meurtrier dont la trace, jusqu'à présent, n'a pas été retrouvée" (ibid.: 30).

Dit krantebericht is te vergelijken met het krantebericht in 'The Adventure of the Cardboard Box' ('A Gruesome Packet'): beide fungeren in de meest letterlijke zin als tekst van het misdrijf, die wijst op het bestaan van een geschiedenis, waarbij echter het bijbehorende verhaal, de mediërende instantie tussen tekst en geschiedenis, ontbreekt. Echter, net als bij 'Dora' gaat deze tekst van het misdrijf niet terug op een reële gebeurtenis, maar op een 'fantasie', op een verzinzel van Dupont – evenals Dora produceert Dupont, het slachtoffer, zelf de tekst van het misdrijf.⁷⁸

De grens tussen werkelijkheid en fictie is in *Les Gommages* uiterst moeilijk vast te stellen. Meerdere malen lopen in de tekst droom, fantasie of herinnering over in de 'realiteit', zonder dat die overgang duidelijk gemarkeerd is – vergelijk de scène met de dronkaard. Dit procédé wordt ook

toegepast wanneer Wallas en Laurent hypotheses vormen omtrent Duponts vermeende dood: pas na een paar regels of alinea's wordt duidelijk dat het hier om gedachten of verhalen gaat, en niet om een verslag van (nieuwe?) gebeurtenissen. Zo begint het derde hoofdstuk met een uitgebreide beschrijving van Dupont in zijn studeerkamer, van zijn gedachten terwijl hij zijn revolver schoonmaakt, en van zijn uiteindelijke zelfmoord: 'il se tire un balle dans le coeur' (ibid.: 143). Volgt een regel wit, waarna blijkt dat alles zich in het hoofd van Laurent heeft afgespeeld: 'Ici Laurent s'arrête' (ibid.).⁷⁹

Maar fictie en werkelijkheid lopen ook in die zin in elkaar over, dat de daadwerkelijke moord op Dupont meerdere malen direct of indirect wordt voorspeld. Eerder citeerde ik al Laurents woorden dat men, met de brief die Wallas toevallig in handen heeft gekregen, kan bewijzen wat men maar wil, 'par exemple, que vous êtes l'assassin' (ibid.: 168). Daarvóór heeft de commissaris al spottend opgemerkt dat Wallas zelf ook als verdachte in aanmerking komt ("vous seriez en somme le premier suspect sérieux que je rencontre"; ibid.: 76), en heeft hij vastgesteld dat de kogel die Dupont gedood zou hebben, uit Wallas' revolver afkomstig zou kunnen zijn ('un projectile de sept soixante-cinq qui pourrait aussi bien provenir du pistolet de Wallas'; ibid.: 82). Dokter Juard, die met Dupont in het complot zit, verdenkt op zijn beurt Wallas ervan de professor alsnog te willen vermoorden: 'ce Wallas est un faux policier, c'est pour achever le professeur qu'il est à sa recherche' (ibid.: 215).

Naast deze korte opmerkingen wordt Wallas' rol als dader ook in een meer uitgebreide vorm aangekondigd, waarmee ik weer terugkom op de Oedipale lezing van *Les Gommès*. In het vierde hoofdstuk komt een assistent van commissaris Laurent met een nieuwe hypothese op de proppen voor de dood van Dupont: de professor is vermoord door een buitenechtelijke zoon, die hem chanteerde. Laurent is absoluut niet overtuigd van de opnieuw zeer realistisch gepresenteerde versie van Duponts dood, maar de assistent blijft aandringen, en er volgt een merkwaardige uitbarsting:

"[Le crime] a eu lieu là-bas comme il aurait lieu n'importe où et, en fait, comme il a lieu n'importe où, chaque jour, une fois ici, une fois là. Que s'est-il passé dans l'hôtel particulier du professeur Dupont, le soir du vingt-six octobre? Un double, une copie, un simple exemplaire d'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs. Et ce soir, de nouveau, comme chaque soir..." (ibid.: 208-209).

De woorden van de assistent hebben, op een direct niveau gelezen, betrekking op het feit dat de moord op Dupont waarschijnlijk deel uitmaakt van een hele serie moorden die elke dag op ongeveer hetzelfde tijdstip

worden gepleegd. De opmerking kan echter ook begrepen worden als een beschrijving van het Oedipale karakter van de hypothese: de zoon die de vader vermoord is een mythische gebeurtenis, een gebeurtenis die niet op één concrete moord, op één bepaald tijdstip is vast te pinnen, maar die va alle tijden is en steeds opnieuw plaatsvindt. De sleutel (*la clef*) tot die mythische gebeurtenis is elders (*ailleurs*) te vinden, namelijk in Sophocles toneelstuk, dat als origineel fungeert. De moord die Wallas die avond zal plegen is al ontelbare malen eerder gepleegd.

Zowel in het krantebericht over Duponts dood als in de opmerking van Laurents assistent vindt een omkering plaats met betrekking tot de traditionele noties van causaliteit en chronologie: een gebeurtenis die nog moet plaatsvinden, Wallas die Dupont neerschiet, wordt al beschreven respectievelijk aangekondigd. Vanuit het perspectief van die uiteindelijke moord is er sprake van *nachträgliche* betekenisvorming, in de zin dat het krantebericht, de opmerking van de assistent, en eigenlijk alle momenten het boek waar Wallas met de (dan nog niet werkelijk gepleegde) moord in verband wordt gebracht, achteraf bewaarheid worden en betekenisvol blijken: 'certains éléments qui paraissent objectivement faux (par exemple [...] la théorie de l'adjoint du commissaire selon laquelle le meurtrier de Dupont serait son fils naturel) peuvent trouver leur authentification *après coup*' (Morrisette 1963: 52). Dat Morrisette hier hoogstwaarschijnlijk met *après coup* niet de Franse term voor *Nachträglichkeit* op het oog heeft, nee niet weg dat het citaat wel degelijk vanuit die invalshoek is te lezen.

In de termen van Culler is Robbe-Grillet's roman te beschouwen als een tekst waarin duidelijk wordt dat betekenis het gevolg is van discursieve structuren. Daarbij is het uiteraard niet toevallig dat Culler zelf *Koning Oedipus* aanhaalt als een voorbeeld van een dergelijke tekst. In beide gevallen is 'the crucial event' (de moord op Laios, de moord op Dupont) 'the product of demands of signification' (Culler 1981: 174). *Les Gommages* speelt Cullers lezing van *Koning Oedipus* uit, de moord is letterlijk het geval van Wallas' onderzoek. Tegelijkertijd houdt dit een omkering in van de (traditionele, realistische notie van de) verhouding tussen tekst en geschiedenis: de cruciale gebeurtenis volgt op/wordt voortgebracht door de tekst. In eerste instantie is het het kranteartikel, Duponts zelf-gefabriceerd tekst van het misdrijf die het onderzoek en daarmee Wallas fatale daad voortbrengt. In meer algemene zin ligt aan die daad de Oedipus-mythe te grondslag (*l'original*, in de woorden van Laurents assistent), zoals neergeschreven in de tekst van Sophocles.

Peter Brooks' beschrijving van de overgang in het denken van Freud tussen 1895 en 1905 concentreerde zich op veranderingen in noties van causaliteit chronologie, de verhouding tussen feit en fictie, en de verhouding tussen

fabula en *suzjet* dan wel tekst, verhaal en geschiedenis. Vergelijkbare veranderingen ten opzichte van de traditionele detective zijn aanwijsbaar in *Les Gommès*. Dit sluit aan bij Robbe-Grillet's opmerkingen in zijn essay 'Sur quelques notions périmées' dat in die roman de lineaire orde van de traditionele bourgeois-roman wordt kortgesloten door middel van het genre dat zich het beste voor een dergelijke kortsluiting leent, de detective. Want niet alleen draagt dat genre die lineaire orde het meest duidelijk uit, ook is er in de persoon van de detective een lezer *in* de tekst aanwezig die de wereld als betekenisvol interpreteert, en die daarmee een afspiegeling is van de Westerse mens in het algemeen.

Aanvankelijk lijkt de lezer een voorsprong te hebben op Wallas, omdat hij weet wat de protagonist niet weet: dat de 'moord' op Dupont slechts een mislukte aanslag is, dat Wallas bezig is met het opbouwen van een Oedipale constellatie die onvermijdelijk tot de dood van de vader zal leiden. Beschouwen we echter de volgende passage, waarin Wallas langs een raam loopt: 'A la fenêtre d'un rez-de-chaussée, les rideaux s'ornent d'un sujet allégorique de grande série: bergers recueillant un enfant abandonné' (Robbe-Grillet 1963c: 49-50). Later komt hij de vitrages opnieuw tegen: 'Immédiatement il reconnaît, à une fenêtre du second étage, ce même rideau brodé qu'il a remarqué plusieurs fois au cours de sa promenade matinale' (ibid.: 108). De afbeelding op de vitrages past binnen de Oedipale lezing van *Les Gommès*, aangezien ook in de Oedipus-mythe een herder zich over een vondeling ontfermt. Maar zoals de vitrages Wallas' blik vertroebelen (hij kan nu niet door de ramen naar binnen kijken), zo vertroebelt de afbeelding op de vitrages ook de blik van de lezer, die niet door zijn Oedipale lezing heen kan kijken. Wallas' onvermogen om de Oedipale constellatie te zien waarvan hij deel uitmaakt, en het onvermogen van de lezer om iets anders te kunnen zien dan die constellatie, leiden beide onvermijdelijk tot de dood van 'de vader', tot het schot van Wallas. Daniel Dupont is gedoemd te sterven.

De detective in *Les Gommès* is dus niet alleen een lezer, maar is ook *de* lezer uit Robbe-Grillet's essays, de lezer die de wereld als een 'univers des "significations"' ziet. De antropomorfische zingeving die deze lezer de wereld oplegt zorgt er echter voor dat hij aan het einde van zijn speurtocht naar de waarheid, naar de ultieme betekenis, bij zichzelf blijkt uit te komen. Waarheid en betekenis gaan niet aan de speurtocht vooraf, maar zijn er het produkt van. Charles Rycroft had gelijk: 'The reader is not only the detective; he is also the criminal'.

5 De dood van de detective

'In rejecting the old novel some self-conscious makers of the new have taken a special interest in detective stories.' Deze al eerder geciteerde opmerking van Frank Kermode (1974: 164) lijkt aan te geven dat *Les Gommès* als verschijnsel niet alleen staat. Kermode zelf geeft nog een tweede voorbeeld van een *nouveau roman* waarin detective-elementen een belangrijke rol spelen, Michel Butors *L'Emploi du temps* (1957). Meer in het algemeen signaleert hij dat de detectiveroman zich, door zijn hermeneutische preoccupaties, bij uitstek leent om in de *nouveau roman* transformaties te ondergaan. Het zoeken naar waarheid en betekenis wordt daarbij tegelijkertijd benadrukt en gefrustreerd: er is uiteindelijk geen oplossing, geen ultieme waarheid, 'the clues don't fit' (ibid.: 167). Het gebruik van detective-elementen in het werk van Robbe-Grillet, Butor, Marguerite Duras (*L'Amante anglaise*), Robert Pinget (*L'Inquisitoire*) en Nathalie Sarraute (*Portrait d'un inconnu*) brengt Ludovic Janvier zelfs tot de stelling: 'le Nouveau Roman, c'est le roman policier pris au sérieux' (Janvier 1964: 49). Hanna Charney komt tot een iets minder radicale conclusie: 'nombreux sont les "nouveaux romans" qui empruntent des techniques ou un sujet à l'arsenal de Conan Doyle, d'Agatha Christie, de Simenon et de bien d'autres' (Charney 1972: 17).

Het verschijnsel beperkt zich echter niet tot de *nouveau roman*: al ruim tien jaar vóór *Les Gommès* publiceren de Russisch/Amerikaanse schrijver Vladimir Nabokov (*The Real Life of Sebastian Knight*, 1941) en de Argentijn Jorge Luis Borges ('La Muerte y la Brújula', 1942) werk waarin eveneens nadrukkelijk wordt ingespeeld op het detectivegenre.⁸⁰ Ook in het verdere oeuvre van beide auteurs blijven detective-elementen een rol spelen, net als in dat van Robbe-Grillet. In een artikel uit 1967 wordt deze overeenkomst tussen de drie schrijvers gesignaleerd door Patricia Merivale, die in dat verband spreekt van 'the metaphysical detective story' als '[the] single most important parodic pattern' in met name het werk van Nabokov en Borges (Merivale 1967: 295). *Les Gommès* noemt Merivale 'the logical extrapolation of Borges' brief tales into novel form' en 'a real metaphysical detective story' (ibid.).

Merivales ideeën worden opgepakt door Michael Holquist in zijn artikel 'Whodunnit and other questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction' (1971). Merivale richtte zich met name op de uitspraken die Nabokov en Borges via hun gebruik van het detective-verhaal deden over de relatie tussen kunst en werkelijkheid (Merivale 1967: 194). Holquist ziet het verschijnsel daarentegen in eerste instantie als een reactie op de literatuur van het modernisme, en begeeft zich in de op dat moment nog prille

discussie rond het postmodernisme, waarbinnen hij een duidelijk standpunt inneemt: 'what the structural and philosophical presuppositions of myth and depth psychology were to Modernism (Mann, Joyce, Woolf, etc.), the detective story is to Post-Modernism (Robbe-Grillet, Borges, Nabokov, etc.)' (Holquist 1971: 135). Een jaar later komt William V. Spanos vanuit een andere invalshoek tot een vergelijkbare uitspraak: 'the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective story' (Spanos 1972: 154). Met 'anti-detective story' vervangt Spanos de benaming 'metaphysical detective story' van Merivale en Holquist en introduceert hij de term die gangbaar zal worden.⁸¹

In dit hoofdstuk zal ik allereerst nader ingaan op de hierboven genoemde artikelen van Holquist en Spanos, die kunnen gelden als twee vroege maar desalniettemin invloedrijke verkenningen van het verschijnsel 'anti-detective'. Daarbij komt het aspect van het postmodernisme, dat centraal staat in de hoofdstukken 6 tot en met 8, slechts zijdelings aan de orde. Eerst zal 'La Muerte y la Brújula' ('Death and the Compass'⁸²) van Borges worden vergeleken met Robbe-Grillet's *Les Gommages*, om na te gaan hoe twee anti-detectives een vergelijkbare problematiek op verschillende wijzen uitwerken. Het verhaal van Borges kan bovendien, via het Sherlock Holmes-verhaal 'The Final Problem', bepaalde noties uit het artikel van Spanos illustreren, en maakt het mogelijk om de relatie detective/anti-detective te benaderen vanuit de invalshoek van de metafiction.

Holquist beschouwt het postmodernisme als een reactie op het modernisme, en hij ziet als belangrijkste verschil tussen beide periodes de houding ten opzichte van kitsch, 'popular culture', 'low art', etcetera. Hij sluit daarmee aan bij de opvattingen van Amerikaanse critici als Susan Sontag en Leslie Fiedler, die in een deel van de naoorlogse literatuur een antwoord zien op de naar hun mening al te elitaire, intellectuele, solipsistische kunst van het modernisme (cf. Boeijen 1985: 45). Met name Fiedler is een vurig voorstander van een doorbreking van de grenzen tussen *high art* en *pop culture*, maar in tegenstelling tot Holquist heeft hij moeite met de plaats van de detective in de door hem gesignaleerde en gepropageerde ontwikkeling. Voor hem behoort de detective niet meer tot de *pop culture*, omdat het een genre is dat enkel nog gelezen wordt door intellectuelen. De detective 'has by our time become hopelessly compromised by middlebrow condescension: an affectation of college professors and presidents' (Fiedler 1977 [1969]: 278). Hiermee in overeenstemming is zijn veroordeling van Robbe-Grillet als een 'prisoner of dying notions' van het modernisme (ibid.: 276).⁸³

Waar Fiedler de detective dus in eerste instantie niet ziet als uiting van de *pop culture*, is deze juist het triviale genre bij uitstek voor Holquist. Hij baseert zich daarbij op het gegeven dat de bloeiperiode van het Modernisme

(ca. 1920 – 1940) samenvalt met wat wel 'the Golden Age of the Detective Novel' wordt genoemd: in de tijd dat James Joyce, T.S. Eliot en Thomas Mann triomfen vierden aan de ene kant van het literaire spectrum, was aan de andere kant de populariteit van auteurs als Agatha Christie, John Dickson Carr, Dorothy Sayers en Michael Innes groter dan ooit. Holquist ziet bovendien een inhoudelijke oppositie tussen beide polen:

It was during the same period when the upper reaches of literature were dramatizing the limits of reason by experimenting with such irrational modes as myth and the subconscious, that the lower reaches of literature were dramatizing the power of reason (Holquist 1971: 147).

Terwijl de modernistische traditie wortelde in psychologie en mythe ('Freud and Frazer were the Siamese twins who presided muse-like at the creation of *The Waves* or *Ulysses*'; *ibid.*: 145), werd in de detective juist het intellect verheerlijkt.

Net als Fiedler merkt ook Holquist op dat detectives vooral worden gelezen door intellectuelen; hij geeft toe dat dit moeilijk te bewijzen valt, 'but it is taken for granted by most students of the subject' (*ibid.*: 143, noot 20). Nog speculatiever wordt Holquists redenering als hij er een verklaring voor tracht te geven:

Is it not natural to assume, then, that during this period [i.e. het modernisme] when rationalism is experiencing some of its most damaging attacks, that intellectuals, who experienced these attacks first and most deeply, would turn for relief and easy reassurance to the detective story? (*ibid.*: 147)

Er ontstaat nu een parallel: zoals de detective een reactie is op het modernisme in dezelfde periode maar in een ander gedeelte van het literaire spectrum, is het postmodernisme een reactie op het modernisme in hetzelfde ('hoge') gedeelte van het literaire spectrum, maar in een andere periode.

Postmodernistische literatuur is volgens Holquist radicaal anti-psychologisch en anti-mythisch: 'it has at its heart the exact opposites of the two tendencies which define Modernism' (*ibid.*: 147-148). En wanneer schrijvers zich nu tegen die modernistische traditie willen keren, wat ligt dan meer voor de hand dan zich te wenden tot een genre '[which] had already become the polar opposite of that tradition in its own time' (*ibid.*: 148)? Het postmodernisme herkent in de detective de reactie op de essentie van het modernisme, en gaat het genre gebruiken bij het vormgeven van de eigen reactie. 'Post-Modernism exploits detective stories by expanding and

changing certain possibilities in them, just as Modernism had *modified* the potentialities of myth' (ibid.: 149). Zoals Joyce gebruik maakte van Homerus, zo maakt Robbe-Grillet gebruik van Arthur Conan Doyle en Agatha Christie, aldus Holquist.

Het is niet moeilijk om zwakke plekken in het betoog van Holquist aan te wijzen. Naast de al genoemde speculaties met betrekking tot de psyche van de intellectueel tijdens het modernisme, kent ook zijn postmodernisme-concept de nodige problemen. Holquist baseert zich hiervoor op uitspraken van Sarraute en, vooral, Robbe-Grillet. Gevoegd bij een uitgebreide analyse van *Le Voyeur* ter illustratie van zijn beweringen is de conclusie bijna onvermijdelijk dat in het artikel postmodernisme al te zeer als synoniem met de *nouveau roman* wordt gezien. Hierbij hoort ook de voorstelling van het postmodernisme als een bewuste, programmatische reactie op het modernisme. Verschillende malen haalt Holquist een (inderdaad programmatische) uitspraak van Robbe-Grillet aan, die hij dan veralgemeniseert voor 'such figures as Robbe-Grillet and Borges' (ibid.: 148), 'such men as Borges and Robbe-Grillet' (ibid.: 155). Nabokov wordt, met het noemen van twee titels en een verwijzing naar Merivale, eveneens ingelijfd. Andere namen ontbreken volledig.

Hoewel slechts een jaar later gepubliceerd dan Holquists artikel, geeft 'The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination' van William V. Spanos een geheel ander beeld van het postmodernisme en de rol die het detective-verhaal daarin speelt. Spanos signaleert dat er aan het einde van de negentiende eeuw een literaire revolutie plaatsvond die een verzet was tegen 'the traditional Western view of man in the world' (Spanos 1972: 148). Dit literaire modernisme onderging rond 1940 onder invloed van het opkomende existentialisme een ingrijpende verandering, waardoor het noodzakelijk werd een onderscheid te maken tussen 'an early or Symbolist modernism and a later "postmodernism"' (ibid.). Het verschil tussen beide kwam er op neer dat het 'symbolistische' modernisme reageerde door zich terug te trekken in een religieus-esthetisch isolement, terwijl het existentialistisch georiënteerde postmodernisme het traditionele Westerse mens- en wereldbeeld expliciet ging bekritiseren.

Dit traditionele Westerse (humanistische, positivistische, Aristotelische – Spanos gebruikt verschillende termen) wereldbeeld wordt gekenmerkt door een 'problem-solution perspective':

immediate psychic or historical experience is part of a comforting, even exciting and suspensefull well-made cosmic drama or novel – more particularly a detective story [...] in the manner of Poe's *The Murders in the Rue Morgue* or Conan Doyle's *The Hound of the Baskervilles* (ibid.: 150).

Zoals het detective-verhaal, met zijn 'primacy of rigid linear narrative sequence', de geruststellende zekerheid uitdraagt dat elk misdrijf kan worden opgelost, zo is volgens Spanos 'the well-made positivistic universe' gefundeerd op de dito zekerheid dat het bestaan en de wereld kunnen worden verklaard. Vanuit die analogie komt hij tot zijn al eerder gedeeltelijk geciteerde uitspraak over de anti-detective:

It is, therefore, no accident that the paradigmatic archetype of the postmodern literary imagination is the anti-detective-story (and its anti-psychoanalytical analogue), the formal purpose of which is to evoke the impulse to 'detect' and/or to psychoanalyze in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime (or find the cause of the neurosis) (ibid.: 154).

Omdat de detective de paradigmatische vorm is van het positivistische wereldbeeld, is de anti-detective paradigmatisch voor de postmodernistische reactie op dat wereldbeeld.

Met het naast elkaar plaatsen van 'the impulse to "detect" and/or to psychoanalyze', die beide in de anti-detective worden gefrustreerd, lijkt Spanos te verwijzen naar *Les Gommès*, dat hij ook als voorbeeld noemt. In zijn andere voorbeelden wijkt hij echter duidelijk af van Holquist; en terwijl bijvoorbeeld *Molloy* van Beckett en *Portrait d'un inconnu* van Sarraute nog in Holquists corpus zouden kunnen passen, is dat niet het geval met *Der Prozess* van Kafka of *Sweeney Agonistes* van Eliot ('his great anti-detective play', ibid.: 152). Meer in het algemeen beschouwt Spanos met name die auteurs als postmodernistisch die doorgaans als existentialistisch en/of absurdistisch worden aangeduid: Sartre, Beckett, Ionesco, Genet en Pinter.⁸⁴ Onduidelijk is de positie van de *nouveau roman*: enerzijds worden Robbe-Grillet en Sarraute meerdere malen in positieve zin genoemd, terwijl anderzijds 'the roman nouveau of Robbe-Grillet and Michel Butor' wordt gerekend tot de kunstuitingen die het existentialistisch-postmodernistische project weer terugdraaien (ibid.: 166).⁸⁵

Ondanks deze problemen met betrekking tot postmodernisme-opvatting en corpus, sluit Spanos' benadering van de anti-detective toch meer dan die van Holquist aan bij mijn analyse van *Les Gommès* in het vorige hoofdstuk. In tegenstelling tot wat Holquist beweert zet Robbe-Grillet zich niet in de eerste plaats af tegen de modernistische traditie, maar tegen 'la conception romanesque de Balzac' (Robbe-Grillet 1963a: 17), i.e. de pre-modernistische traditie waar Spanos over spreekt. Spanos schetst een beeld van het detective-verhaal als het genre waarin 'the "form" of the well-made positivistic universe' (Spanos 1972: 150) bij uitstek wordt weerspiegeld, via de principes van lineariteit, causaliteit en chronologie: de detective als 'verhaal der verhalen', als paradigmatische verhaalvorm. Robbe-Grillet deed

vergelijkbare uitspraken in zijn essays 'Une voie pour le roman futur' en 'Sur quelques notions périmées'. Zijn ondermijning van het detective-verhaal in *Les Gommages* werkte daardoor als ondermijning van dat pre-modernistische, positivistische wereldbeeld en de bijbehorende literaire technieken. Borges' verhaal 'Death and the Compass' is op een aantal punten vergelijkbaar met *Les Gommages*, maar gaat in zekere zin ook verder dan Robbe-Grillet's roman en laat zien wat de filosofische consequenties van een dergelijke ondermijning zijn.

Jorge Luis Borges heeft zich altijd een hartstochtelijk lezer en groot kenner van detective-verhalen betoond, en Holquist plaatst hem dan ook terecht in het rijtje literaire detective-liefhebbers uit de eerste helft van deze eeuw (naast bijvoorbeeld C. Day Lewis, W.H. Auden en natuurlijk Dante-vertaler en detective-schrijver Dorothy Sayers). Vooral onder invloed van G.K. Chesterton schreef Borges samen met Adolfo Bioy Casares, onder het pseudoniem H. Bustos Domecq, *Seis Problemas para Don Isidro Parodi* (*Zes raadsels voor Don Isidro Parodi*). De naam in de titel geeft al aan op welke wijze deze verhalen gelezen moeten worden: het zijn soms tot in het absurde doorgevoerde parodieën op het detectivegenre, waarbij de speurder gedwongen is door een proces van pure 'deductie' de raadsels op te lossen – hij zit namelijk zelf in de gevangenis. Borges stelde tevens de anthologie *Los Mejores Cuentos Policiales* (*De beste detective-verhalen*) samen, met werk van onder anderen Wilkie Collins, Chesterton, Agatha Christie en Ellery Queen. Zijn denkbeelden over de detective zette hij uiteen in een lezing uit 1978, 'El Cuento Policial' (Borges 1983).

Terwijl in *Don Isidro Parodi* de mogelijkheden van het detectivegenre van binnenuit worden verkend, lijkt het Borges er in een aantal andere verhalen eerder om te doen het filosofische potentieel van bepaalde detective-conventies uit te buiten. Bekende voorbeelden van dergelijke verhalen zijn 'Abenjasán el Bojari, Dead in his Labyrinth', 'The Garden of Forking Paths' en 'An Examination of the Work of Herbert Quain'.⁸⁶ 'Death and the Compass' wordt door Holquist 'probably the purest example of the metaphysical detective story' genoemd (Holquist 1971: 154). Ook Merivale betitelt het als 'justly the most famous of [Borges'] detective stories' (Merivale 1967: 296).

'Death and the Compass' begint als politie-detective Erik Lönnrot en zijn superieur, commissaris Treviranus, de moord op een Joodse geleerde moeten onderzoeken. Het gesprek dat zij voeren op de plek des onheils roept een bekende detective-conventie op, die van de oppervlakkige misdaadbestrijder versus de ingenieuze speurder (vergelijk Holmes en Lestrade). Treviranus ziet in de moord een mislukte roofoverval, maar Lönnrot wuift deze hypothese weg als 'possible, but not interesting':

"You'll reply that reality hasn't the least obligation to be interesting. And I'll answer you that reality may avoid that obligation but that hypotheses may not. In the hypothesis that you propose, chance intervenes copiously. Here we have a dead rabbi; I would prefer a purely rabbinical explanation, not the imaginary mischances of an imaginary robber" (Borges 1985A: 107).

Lönnrot toont zich hier een Holmesiaanse detective *pur sang*: het toeval wordt terzijde geschoven, alles moet een systeem en een structuur hebben. Voor Holmes is elk misdrijf op te lossen door middel van 'knowledge, observation and deduction', voor Lönnrot lijkt hetzelfde te gelden.

Na de moord op de rabbi volgen, steeds met tussenpozen van een maand, nog een moord en een mysterieuze verdwijning. De drie misdrijven vertonen dusdanig veel samenhang dat zelfs Treviranus moet toegeven dat er een verband bestaat. Weer een maand later ontvangt de commissaris een geheimzinnige envelop:

the envelope contained a letter signed 'Baruch Spinoza' and a detailed plan of the city [...]. The letter prophesied that on the third of March there would not be a fourth murder, since the paint shop in the west, the tavern on the rue de Toulon and the Hôtel du Nord [de drie *scenes of the crime*] were 'the perfect vertices of a mystic equilateral triangle' (ibid.: 112).

Treviranus stuurt het briefje door naar Lönnrot, in de veronderstelling dat het diens 'purely rabbinical explanation' bevat. Lönnrot, die zich inmiddels grondig heeft verdiept in boeken over de kaballa en Joodse mystiek, meent echter ontdekt te hebben dat niet het getal drie, maar het getal vier de sleutel tot de misdrijven is, en dat er dus wel degelijk een vierde moord zal plaatsvinden. Met behulp van een kaart, een passer en een kompas berekent hij de precieze plaats: de villa Triste-le-Roy in het zuiden van de stad.

Aangekomen bij de villa wordt Lönnrot overmeesterd door enkele leden van de bende van Red Scharlach, een bekende 'pistolero'. Deze heeft ooit gezworen de detective te zullen doden, omdat zijn broer door toedoen van Lönnrot in de gevangenis was beland. Scharlach vertelt dat de moord op de Joodse geleerde in eerste instantie inderdaad een mislukte roofoverval was door een van zijn handlangers. Na te hebben vernomen dat Lönnrot bij het onderzoek betrokken was, liet hij de twee andere misdrijven volgen om zijn tegenstander in de val te lokken, daarmee inspelend op diens hang naar systemen en structuren: 'I [...] interspersed repeated signs that would allow you, Erik Lönnrot, the reasoner, to understand that the series was quadruple' (ibid.: 116). Lönnrot is het slachtoffer geworden van zijn eigen drang tot interpreteren, en wordt door Scharlach neergeschoten.

Net als in *Les Gommages* hangen in 'Death and the Compass' de rolwisselingen – of misschien beter: rolverschuivingen – van dader, slachtoffer en detective nauw samen met de veranderingen in narratieve vorm en narratieve logica ten opzichte van de traditionele detective. De eerste verschuiving vindt plaats met het neerschieten van Lönnrot, die van detective in slachtoffer verandert. De mysterieuze verdwijning, die het derde misdrijf leek te zijn, blijkt in scène gezet; Lönnrots executie maakt echter alsnog de reeks van drie vol. Maar niet alleen wordt de detective tot slachtoffer, hij is in zekere zin ook de dader: het is zijn eigen onderzoek dat uiteindelijk het misdrijf produceert. Beide rolwisselingen, die pas aan het einde duidelijk worden, blijken op verschillende niveau's al eerder in het verhaal te worden aangekondigd.

De verschuiving van detective naar slachtoffer wordt in gang gezet als Lönnrot de moord op de Joodse geleerde gaat onderzoeken. Deze Doctor Marcel Yarmolinsky is in de stad ter gelegenheid van 'the Third Talmudic Congress' (ibid.: 106). Yarmolinsky is dus een talmoedist, een professionele lezer en tekstuitlegger. Het impliciete verband met het werk van een detective wordt even later door de verteller nog eens benadrukt. Lönnrot is van plan de moord op te lossen door zich op Yarmolinski's boeken te werpen:

Suddenly become a bibliophile or Hebraist, he ordered a package made of the dead man's books and carried them off to his apartment. Indifferent to the police investigation, he dedicated himself to studying them (ibid.: 108).

De formulering 'suddenly become a bibliophile or Hebraist' lijkt op het eerste gezicht een geval van beeldspraak, maar is in retrospectie een vooruitwijzing naar het einde van het verhaal, waar de detective net als Yarmolinsky slachtoffer van een moordaanslag wordt.⁸⁷

Lönnrot bekommert zich niet meer om het conventionele politiewerk, dat hij aan Treviranus overlaat; zelf is hij uitsluitend nog geïnteresseerd in teksten. Vergelijk beider activiteiten op de plaats van het derde 'misdrijf':

[Treviranus] examined the small room [...]. On the floor there was a brusque star of blood, in the corner traces of cigarettes of a Hungarian brand; in a cabinet a book in Latin – the *Philologus Hebraeo-Graecus* (1739) of Leusden – with several manuscript notes. Treviranus looked it over with indignation and had Lönnrot located. The latter, without removing his hat, began to read while the inspector was interrogating the contradictory witnesses (ibid.: 111).

Treviranus houdt zich bezig met de traditionele *clues* – bloedsporen, sigaretteteukjes, elkaar tegensprekende getuigen – terwijl Lönnrot enkel aandacht heeft voor het Latijnse boek.

De verschuiving van detective naar dader wordt aangekondigd door middel van het gemeenschappelijke element 'rood' in de namen Lönnrot en, dubbelop, *Red Scharlach*: dader en detective 'are only partially to be differentiated' (Sturrock 1977: 129). Een tweede spiegeling is te vinden in de ondertekening 'Baruch Spinoza', in de brief die Treviranus ontvangt en die later door Scharlach blijkt te zijn gestuurd: de detective is in een talmoedist veranderd, de dader neemt het pseudoniem aan van een andere Joodse tekstuitlegger.⁸⁸

In de slotscène van het verhaal komen de overeenkomsten tussen Scharlach en Lönnrot nog duidelijker naar voren, wat wordt benadrukt door de symmetrische opbouw van de plek waar ze elkaar treffen, de villa Triste-le-Roy:

Viewed from anear, the house of the villa Triste-le-Roy abounded in pointless symmetries and maniacal repetitions: to one Diana in a murky niche corresponded a second Diana in another niche; one balcony was reflected in another balcony; double stairways led to double balustrades. A two-faced Hermes projected a monstrous shadow (Borges 1985A: 113).

En niet alleen is Triste-le-Roy symmetrisch opgebouwd, de kamers hangen ook nog vol met spiegels: '[Lönnrot] was multiplied infinitely in opposing mirrors' (ibid.: 114). De 'two-faced Hermes', één persoon met twee gezichten, komt even later in een andere gedaante weer terug in de monoloog van Scharlach. Deze vertelt hoe, jaren geleden, het plan om wraak te nemen op Lönnrot tot hem was gekomen tijdens nachten waarin de koorts hem uit zijn slaap hield: 'the odious two-faced Janus [...] lent horror to my dreams and to my waking. [...] I swore by the God who sees with two faces and by all the gods of fever and of the mirrors to weave a labyrinth around the man who had imprisoned my brother' (ibid.: 115).⁸⁹ Dat 'labyrinth' is opgebouwd uit een aantal op elkaar gelijkende misdrijven, 'symmetrical and periodic deaths' (ibid.: 117). Scharlach voorziet de gedachtengang van de hem zo eendere detective, en is dan ook niet verbaasd als Lönnrot met open ogen in de val loopt.

Hoe staat deze identiteitsproblematiek nu in verband met de narratieve vorm en de narratieve logica van 'Death and the Compass'? Bij mijn analyse van *Les Gommès* gaf ik aan dat de spanning in het traditonele detective-verhaal tussen twee vormen van narratieve logica, onder meer tot uitdrukking komt in de oppositie circulariteit/lineariteit. In *Les Gommès* legt Robbe-Grillet deze spanning bloot door de impliciete circulariteit van het genre expliciet te maken; die strategie impliceert de identiteit van dader en detective, van Wallas en Garinati. In 'Death and the Compass' staan circulariteit en lineariteit eveneens in verband met de rolverschuivingen.

Borges laat echter zien dat de oppositie tussen beide slechts een schijnbare is, aangezien zowel circulariteit als lineariteit *oneindigheid* impliceren. Daarmee is elke oplossing die de detective aandraagt, in de zin van 'afsluiting' (van de zaak), *closure*, uiteindelijk een illusie.

Het thema van de oneindigheid staat centraal in een essay van Borges uit 1939, 'Avatars of the Tortoise' ('Avatares de la tortuga'). De eerste zin van dat essay kan beschouwd worden als een leesaanwijzing voor 'Death and the Compass': 'There is a concept which corrupts and upsets all others. I refer not to Evil, whose limited realm is that of ethics; I refer to the infinite' (Borges 1985b: 237). 'Death and the Compass' heeft de uiterlijke vorm van een detective-verhaal, een genre waarin traditioneel het Goede (de detective) het Kwaad (de dader) verslaat. Het omkeren van de verhoudingen (het Kwaad verslaat het Goede, Scharlach schiet Lönnrot neer) lijkt aan de essentie van de Goed/Kwaad-tegenstelling weinig af te doen. Lezen we echter het verhaal, volgens Borges' aanwijzing, als een uiteenzetting over oneindigheid, dan krijgen alle spiegelingen, symmetrieën en rolverschuivingen een functie, en wordt Borges' keuze voor juist het detectivegenre duidelijk.

Aanvankelijk lijkt ook in 'Death and the Compass' de doelgerichte, lineair en causaal denkende detective in botsing te komen met de impliciete circulariteit van de (metaleptische) verhaalvorm waarbinnen hij zich beweegt. Er wordt een talmoedist vermoord, Lönnrot neemt door zijn onderzoek naar die moord de identiteit van het slachtoffer over en wordt als uiterste consequentie daarvan eveneens vermoord. Net als in *Les Gommès* wordt een 'zelfde' moord twee keer gepleegd, sluit het einde aan bij het begin, wat uitmondt in een cirkelvormige structuur. De moord op Lönnrot is, in termen van Freud, te beschouwen als een *Neuauflage* van de moord op Yarmolinsky, de detective raakt verzeild in een overdrachtssituatie waar 'the desire of the [...] interpreting subject is caught up, entangled with, contaminated by its object' (Rubin Suleiman 1988: 223). De detective wordt het slachtoffer van zijn eigen drang tot interpreteren. Het verhaal levert op die manier ook een mooi voorbeeld van *nachträgliche* betekenisvorming: de moord op Yarmolinsky blijkt pas achteraf de aankondiging van de moord op Lönnrot te zijn geweest. Wat aanvankelijk slechts een mislukte roofoverval was, wordt retrospectief geladen met betekenis door het onderzoek van Lönnrot en diens executie door Scharlach.

Het metaleptische karakter van het detective-verhaal wordt daarmee in 'Death and the Compass' op twee manieren blootgelegd. Enerzijds is de geschiedenis van het misdrijf (Lönnrots executie) niet de oorzaak maar het gevolg van de geschiedenis van het onderzoek. Anderzijds wordt diezelfde *geschiedenis* van het misdrijf geproduceerd door de *tekst* van het misdrijf, in plaats van andersom: Lönnrot leest zich letterlijk dood, zijn onderzoek aan

de hand van de boeken van Yarmolinsky, het telegram van Baruch Spinoza en de *Philologus Hebraeo-Graecus* van Leusden leidt tot zijn ondergang. Scharlachs overwinning op Lönnrot is vanuit dat gezichtspunt een overwinning van de semiotische narratieve logica op de realistische narratieve logica. Lönnrot ziet de reeks misdrijven als een tekst die ontcijferd moet worden om een geschiedenis te achterhalen: 'He had very nearly deciphered the problem; mere circumstances, reality [...] hardly interested him now' (Borges 1985a: 112-113). Dat de realiteit Lönnrot niet *interesseert* wil niet zeggen dat die realiteit binnen zijn narratieve logica niet aan de tekst voorafgaat; integendeel, juist omdat die relatie tussen tekst en realiteit/geschiedenis zo vanzelfsprekend is, kan ze worden genegeerd. Als Lönnrot zich uiteindelijk realiseert dat de activiteit van het lezen een geschiedenis zowel *reconstrueert* (i.e. opnieuw construeert: de talmoedist wordt voor een tweede keer vermoord) als *construeert* (het lezen geeft de geschiedenis vorm, Lönnrot produceert zijn eigen ondergang), is het al te laat.

Dat 'Death and the Compass' gelezen kan/moet worden in het licht van het thema van de oneindigheid, blijkt aan het slot van het verhaal. Scharlach heeft juist gezegd dat hij met de serie misdrijven een labyrint rond zijn tegenstander heeft geweven, waarin deze verstrikt is geraakt. Lönnrot geeft het volgende antwoord:

"I know of one Greek labyrinth which is a single straight line. Along that line so many philosophers have lost themselves that a mere detective might well do so, too. Scharlach, when in some other incarnation you hunt me, pretend to commit (or do commit) a crime at A, then a second crime at B, eight kilometres from A, then a third crime at C, four kilometres from A and B, half-way between the two. Wait for me at D, two kilometres from A and C, again halfway between both. Kill me at D, as you are now going to kill me at Triste-le-Roy."

"The next time I kill you," replied Scharlach, "I promise you that labyrinth, consisting of a single line which is invisible and unceasing."

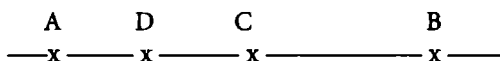
He moved back a few steps. Then, very carefully, he fired (Borges 1985a: 117).

Concentreren we ons op de relatie circulariteit-oneindigheid, dan vallen de formuleringen 'when in some other incarnation you hunt me' en 'The next time I kill you' op. De achterliggende idee lijkt er een van 'ewige Wiederkehr' te zijn, wat strookt met de dubbele moord op de talmoedist en de cirkelvormige structuur die dit opleverde: de moord zal steeds weer opnieuw gepleegd worden. Dit roept de woorden van de assistent van commissaris Laurent uit *Les Gommès* in herinnering, over het misdrijf dat

voortdurend gepleegd wordt, dat van alle tijden is, zonder origineel en zonder einde: 'un événement dont l'original et la clef sont ailleurs' (Robbe-Grillet 1963c: 206).

Maar wat bedoelen Lönnrot en Scharlach met 'that labyrinth consisting of a single line which is invisible and unceasing'? Hiervoor moeten we weer even terugkeren naar 'Avatars of the Tortoise'. Dat essay is een reflectie op de tweede paradox van Zeno: Achilles en een schildpad houden een hardlooptwedstrijd, Achilles loopt tien keer zo snel als de schildpad en geeft het dier een voorsprong van tien meter. Zeno redeneert vervolgens dat 'the slowest will never be overtaken by the swiftest, since the pursuer has to pass through the place the pursued has just left, so that the slowest will always have a certain advantage' (Borges 1985b: 238). Dit mechanisme is vrijwel identiek aan dat van de, minder bekende, eerste paradox: 'Movement is impossible [...] for the moving object must cover half of the distance in order to reach its destination, and before reaching the half, half of the half, and before half of the half, half of the half of the half' (ibid.), en zo door tot in het oneindige.

Lönnrots 'labyrinth which is a single straight line' ziet er als volgt uit:



De figuur herinnert aan de paradoxen van Zeno, zij het dat Lönnrot een einde lijkt te forceren door de moord op punt D te laten plaatsvinden, op de helft van de helft van de afstand A-B. De moord op punt D moet een kopie zijn van de moord die binnen enkele seconden zal worden voltrokken. Die moord vindt echter nooit plaats: Scharlachs kogel moet eerst de helft van de afstand tot Lönnrot afleggen, dan de helft van de helft, dan de helft van de helft van de helft, en zo verder. Analoog aan de eerste paradox van Zeno kan de kogel zelfs het pistool niet verlaten, waardoor het verhaal wel móet eindigen als Scharlach de trekker overhaalt. En 'in some other incarnation' zal de moord eveneens onmogelijk blijven, zal Lönnrot nooit sterven op punt D. Ook lineariteit, de richtlijn van 'a mere detective', impliceert oneindigheid – ook lineariteit is dus geen garantie voor *closure*.

Maar er komt nog een vorm van oneindigheid aan de orde in 'Death and the Compass': de inherente oneindigheid van het menselijk bestaan. In 'Avatars of the Tortoise' vertelt Borges hoe Aristoteles Zeno's paradoxen gebruikt heeft om de Platoonse doctrine te weerleggen dat 'two individuals who have common attributes [...] are mere temporal appearances of an eternal archetype' (Borges 1985b: 238). Als dit zo is, aldus Aristoteles, hebben ook de twee individuen en het archetype overeenkomstige kenmerken, wat leidt tot het postuleren van weer een ander archetype, en opnieuw zo door tot

in het oneindige. Van belang is hier niet zo zeer het inhoudelijke aspect van Aristoteles' argumentatie, als wel de combinatie van Zeno's paradoxen en 'two individuals who have common attributes': eenzelfde combinatie als in 'Death and the Compass'. Volgens Maurice J. Bennett is deze problematiek van een archetypische identiteit, die de individuele identiteit overstijgt, een constante in het werk van Borges:

Lönnrot's death [...] points to a larger issue in Borges' work. He consistently denies the ontological validity of the discrete historical personality and posits a meta-identity beyond space and time and synonymous with the very idea of being. As a consequence, he is attracted to epistemologies that conflate subject and object. [...] Lönnrot and Scharlach become an instance of the obliteration of circumstantial distinctions: the notes to the tale assert that the two men are really a single character and that the story is the account of a suicide (Bennett 1983: 272).⁹⁰

Zowel Lönnrot als Scharlach zijn tijdelijke verschijningsvormen van een oneindige ('beyond space and time') 'meta-identiteit', wat de rolverschuivingen en de symmetrieën tussen beiden verklaart. In verhouding tot die meta-identiteit is het onderscheid tussen een dader en een detective futiel.⁹¹

In december 1894 verscheen in *Strand Magazine* het Sherlock Holmes-verhaal 'The Final Problem'. Holmes' enorme succes was Conan Doyle meer en meer een gruwel geworden, omdat het hem afhield van wat hij zelf als zijn serieuzere werk beschouwde. Hij besloot dan ook zijn detective uit de weg te ruimen: 'It is with a heavy heart that I take up my pen to write these last words in which I shall ever record the singular gifts by which my friend Mr. Sherlock Holmes was distinguished', zo begint Watson zijn laatste verslag (Doyle 1981: 469). De dokter vervolgt met te vertellen hoe hij en Holmes in Zwitserland belanden, om te ontkomen aan de aartsvijand van de detective, professor Moriarty – tevergeefs, naar blijkt. Tijdens een wandeling bij de watervallen van Reichenbach wordt Watson weggeroepen voor een spoedgeval. Als hij doorkrijgt dat dit een afleidingsmanoeuvre is, is het al te laat. Teruggekeerd bij de watervallen ziet hij enkel nog Holmes' wandelstok liggen, en de dokter 'deduceert' wat er gebeurd moet zijn. Holmes en Moriarty zijn al vechtend in de afgrond gestort: 'there, deep down in that dreadful cauldron of swirling water and seething foam, will lie for all time the most dangerous criminal and the foremost champion of the law of their generation' (ibid.: 480).

Watsons verslag vertoont een lacune, in de zin dat het daadwerkelijke moment van sterven ontbreekt. Holmes' dood onttrekt zich aan het vertellen:

It was the sight of that Alpine-stock which turned me cold and sick. [...] [Holmes] had remained on that three-foot path, with sheer wall on one side and sheer drop on the other, until his enemy had overtaken him. [...] And then what had happened? *Who was to tell us what had happened then?* [...] I was dazed with the horror of the thing (ibid.: 479; cursivering van mij).

In feite is een dergelijke lacune inherent aan elk traditioneel detective-verhaal: het misdrijf kan niet worden verteld, en de detective wordt ingeschakeld om die verstoring van de narratieve orde (de werkelijkheid is vertelbaar, is kenbaar door middel van verhalen) te herstellen. 'The Final Problem' is alleen om die reden een uitzondering op het geijkte stramien, dat het verhaal niet begint maar *eindigt* met dit onvertelbare moment, en dat het daarbij toepasselijkerwijs om de dood van de detective zelf gaat, de persoon die tot dan toe de narratieve orde altijd had hersteld. Watsons afgrijzen lijkt dan ook meer dan gerechtvaardigd: wie zal het misdrijf vertelbaar maken, nu de detective zelf het slachtoffer van dat misdrijf is geworden?

Net als 'Death and the Compass' eindigt dus ook 'The Final Problem' met de dood van de detective, en in beide verhalen vormt die dood een onvertelbaar moment.⁹² De consequenties van die onmogelijkheid tot vertellen zijn in het geval van 'The Final Problem' vrij prozaïsch: Conan Doyle hield op die manier de mogelijkheid achter de hand om Holmes weer uit de dood te laten verrijzen, hetgeen iets meer dan tien jaar later ook gebeurde in 'The Adventure of the Empty House'. Toch legt Holmes' val in de afgrond weer een interne oppositie binnen het detectivegenre bloot. Enerzijds lijkt dat genre namelijk de boodschap uit te dragen dat *alles*, zelfs de dood, vertelbaar en daarmee kenbaar is. Steeds weer dreigt een deel van de werkelijkheid zich aan die narratieve orde te onttrekken, en steeds weer is er de geruststelling van het verhaal van het misdrijf. Anderzijds brengt tegelijkertijd dit 'steeds weer' die geruststelling aan het wankelen: de detective moet voortdurend opnieuw in actie komen, juist *omdat* de dood niet definitief kenbaar en vertelbaar is – Holmes' eigen dood onthult dit. In het serie-karakter van het genre gaat een oneindigheid schuil die in 'Death and the Compass' naar voren wordt gehaald: elk nieuw slachtoffer is eigenlijk steeds weer hetzelfde slachtoffer in een oneindige reeks.⁹³ En aangezien die reeks oneindig is, is ook de detective zelf een keer aan de beurt, of hij nu Erik Lönnrot of Sherlock Holmes heet. Maar zowel Holmes als Lönnrot sterven niet *in* het verhaal van hun ondergang, waarmee de interne oppositie met betrekking tot het vertellen van de dood expliciet wordt gemaakt en het genre zichzelf liquideert.

Spanos beschouwt als gezegd het detective-verhaal als paradigmatisch voor wat hij het 'Western perspective' noemt, 'the positivistic structure of

consciousness that views spatial and temporal phenomena in the world as “problems” to be “solved” (Spanos 1972: 149). Dit positivistische ‘perspectief’ is volgens Spanos te begrijpen vanuit een Heideggeriaanse, existentiële *Angst* (‘dread’):

the Western perspective [...] constitutes a self-deceptive effort to find objects for dread in order to *domesticate* [...] the threatening realm of Nothingness [...] into which Dasein is thrown [...]. It is, in other words, a rigidified, evasive anthropomorphism which obsessively attempts by coercion to fix and stabilize the elusive flux of existence from the vantage point of a final rational cause (ibid.: 149-150).

Het positivistische perspectief is een geforceerde poging om het zinloze bestaan zin te geven via een systeem van causaliteit, rationaliteit en finaliteit. Het detective-verhaal weerspiegelt dit perspectief door de suggestie van ‘the primacy of rigid linear narrative sequence’ (ibid.: 150).

Deze visie van Spanos is te verbinden met de problematiek van het vertelbaar maken van de dood. Die vormt immers, als verstoring van de narratieve orde, een bedreiging voor het positivistische perspectief. Door zijn onvertelbaarheid onttrekt de dood zich aan het systeem van oorzaak en gevolg, van probleem en oplossing, en representeert hij de ‘threatening realm of Nothingness’. Lönnrots ‘oplossing’ van de serie misdrijven is een typisch voorbeeld van wat Spanos een ‘evasive anthropomorphism’ noemt, van een systeem (een raster, een ‘grille d’interprétation’ in de woorden van Robbe-Grillet) dat op de werkelijkheid wordt geplaatst om die betekenisvol te maken. Scharlach anticipeert Lönnrots gedachtengang door samen met de Spinoza-brief een plattegrond van de stad op te sturen, waarop hij in rode inkt de driehoek getekend heeft die ontstaat door de drie *scenes of the crime* met elkaar te verbinden. Zoals de plattegrond van de stad iconisch verwijst naar de werkelijke stad, zo lijkt de driehoek (dan wel de ruit die Lönnrot er van maakt) iconisch te verwijzen naar het ‘systeem’ ‘achter’ de misdrijven.

Nogmaals zij een cruciale zin met betrekking hiertoe geciteerd: ‘[Lönnrot] had very nearly deciphered the problem; mere circumstances, reality [...] hardly interested him now’ (Borges 1985a: 112-113). Lönnrot toont zich een duidelijke vertegenwoordiger van Spanos’ ‘problem-solution perspective’: de reeks misdrijven (en daarmee de dood) is teruggebracht tot een oplosbaar probleem, tot een cryptische tekst die ontcijferd en daarmee gelezen kan worden. De ontmoeting met Scharlach in Triste-le-Roy doet de detective echter de schellen van de ogen vallen, als hem duidelijk wordt gemaakt dat het systeem niet onafhankelijk bestaat maar door zijn eigen onderzoek tot stand is gekomen. ‘Death and the Compass’ laat zien dat het positivistische perspectief illusoir is, aan de hand van het genre dat dat

perspectief het duidelijkst uitdraagt, het detective-verhaal. De dood, als oneindig proces, is niet in een systeem of verhaal te vangen. Als Scharlach de trekker overhaalt wordt ook het vertellen gedood en opent zich 'the threatening realm of Nothingness into which Dasein is thrown'.

Als Lönnrot door de poort van Triste-le-Roy loopt, betreedt hij een wereld van symmetrieën en spiegelingen, hetgeen uitmondt in de ontmoeting met zijn dubbelganger, Scharlach. Bij ontstentenis van een externe orde legt Lönnrot zijn eigen systeem op aan de werkelijkheid, projecteert hij zichzelf op die werkelijkheid, en de symmetrische wereld van Triste-le-Roy is hier de uitdrukking van: 'he was multiplied infinitely in opposing mirrors'. Als Lönnrot op Scharlach stuit, kijkt hij als het ware in een spiegel. De lezer van de tekst van het misdrijf staat oog in oog met de schrijver van die tekst: Scharlach 'interspersed repeated signs', Lönnrot 'deciphered the problem'. Borges' problematiek van de archetypische identiteit komt hier samen met de narratieve problematiek van het detectivegenre:

Inherent in the identification of the detective and the criminal is the conflation of creation and exegesis. To solve the crime is to reconstruct it, to duplicate the original series. [...] 'Death and the Compass' is a[n] [...] exploration of the reciprocal nature of reading and writing [...]. Scharlach and Lönnrot mutually compose the mini-text of the crime and its solution embedded in the encompassing narrative. The series of events that comprise this text is designed for Lönnrot alone; he is the encoded reader. As these events are meaningless without his particular intellectual passions and eccentricities, his reading of meaning into them duplicates Scharlach's act of creation (Bennett 1983: 272-273).

Scharlach en Lönnrot zijn dus ook elkaars spiegelbeeld in de zin dat ze elkaar aanvullen bij het produceren en realiseren van de tekst van het misdrijf, en zonder elkaar niet als schrijver of lezer kunnen bestaan. Samen vormen ze een 'God who sees with two faces', een Schepper van een orde die de realiteit van betekenis voorziet.⁹⁴

Zoals ik eerder opmerkte is Scharlachs overwinning op Lönnrot te lezen als een overwinning van de semiotische narratieve logica op de realistische narratieve logica. Lönnrot komt uiteindelijk tot het inzicht dat betekenis niet een gegeven van de tekst is, maar het gevolg is van de 'samenwerking', de gecombineerde activiteit van auteur en lezer. Dit hangt direct samen met het (voor Lönnrot fatale) inzicht dat gebeurtenissen niet alleen aan een tekst vooraf gaan, maar ook 'the products of discursive forces' (Culler 1981: 172) kunnen zijn. Met betrekking tot zowel de onvertelbaarheid van de dood als het uitspelen van de dubbele narratieve logica thematiseert 'Death and the

Compass' dus niet alleen het principe van narrativiteit *an sich* (zoals de traditionele detective dat doet), maar vooral ook de grenzen en problematische aspecten van narrativiteit en representatie.

Wanneer Spanos teksten als 'Death and the Compass' en *Les Gattes* paradigmatisch noemt voor 'the postmodern literary imagination', dan heeft dit voor hem onder meer te maken met 'the deliberate and systematic subversion of plot' (Spanos 1972: 155) die in die teksten wordt ondernomen. Zijn 'anti-detective story' neemt daarmee een metapositie in ten opzichte van plot en narrativiteit, doet uitspraken over de achterliggende ideeën en opvattingen – naar Spanos' mening over de achterliggende 'positivistic structure of consciousness'. Die metapositie wordt door Merivale expliciet gemaakt in haar bespreking van Borges' gebruik van de detective: 'The stylized, patterned, cliché properties of the detective story, its very nature as a labyrinthine exercise of ingenuity, make it, or its parody, an especially valuable form for a book conscious of its bookness' (Merivale 1967: 301). In het begin van de jaren zeventig komt een wat adequatere (en makkelijker in de mond liggende) term in zwang voor 'a book conscious of its bookness', *metafiction*.

"Metafiction" [...] is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity' (Hutcheon 1980: 1). Het tweede deel van deze omschrijving van Linda Hutcheon dient om wat zij als metafiction in engere zin beschouwt, af te bakenen van een meer algemeen zelfbewustzijn in de roman dat al sinds Cervantes' *Don Quijote* bestaat. Volgens Hutcheon staat in moderne metafiction niet zozeer het *produkt* van mimesis centraal (het verhaal, 'the story told') als wel het *proces* van mimesis (het vertellen, 'the storytelling'): 'Modern metafiction is largely what shall be referred to here as a mimesis of process' (ibid.: 5); 'Narcissistic narrative [...] is process made visible' (ibid.: 6).

Hutcheon onderscheidt in haar omschrijving fictie die de eigen talige óf narratieve identiteit van commentaar voorziet, en dit kan direct óf indirect geschieden. Zo ontstaat een vierdelige typologie:

overtly diegetic metafiction
(indirect, narratief)

covertly diegetic metafiction
(direct, narratief)

overtly linguistic metafiction
(indirect, talig)

covertly linguistic metafiction
(direct, talig)

Het detectivegenre kan volgens Hutcheon worden gebruikt als een metafictionele strategie waarbij de narratieve structuur indirect van commentaar wordt voorzien, hetgeen valt onder de noemer 'covertly diegetic metafiction'. Kenmerkend voor deze vorm van metafiction is dat de autoreflexiviteit impliciet blijft: de teksten in kwestie bevatten geen expliciete uitspraken over de eigen status. De uitspraken die worden gedaan lopen, in het geval van de diegetische variant, via bepaalde, bij de lezer bekend veronderstelde 'spelregels':

The act of reading becomes one of actualizing narrative structures [...]. At the diegetic level there appear to be certain models favoured by metafictionists as internalized structuring devices which in themselves point to the self-referentiality of the text. [...] Detective plot, fantasy, games, and the erotic [represent] four of the most visible forms presently in use in metafiction (ibid.: 71).

Het detective-verhaal kan dus functioneren als een metafictioneel 'model' of 'paradigma' (ibid.: 86), waarbij de genre-kenmerken worden gebruikt om indirect de narratieve structuur te becommentariëren.

Hutcheon isoleert vervolgens drie kenmerken die binnen haar analyse relevant zijn: het detectivegenre kent ook in zijn traditionele vorm al een zekere mate van zelfbewustzijn; de genreconventies zijn bijzonder sterk; en 'the hermeneutic act of reading', het interpreterend lezen, vormt een belangrijke tekstuele functie. Het eerste punt kwam al in hoofdstuk 1.1 aan de orde toen ik Uri Eisenzweig aanhaalde: detective-verhalen presenteren zich in veel gevallen expliciet als tekst, en bevatten opvallend vaak intertekstuele verwijzingen naar andere detective-verhalen. Zelf voegde ik toen de nadruk op de leesactiviteit toe, en dit kan in verband worden gebracht met Hutcheons derde punt. Wel is het zo dat zij met name de 'active participation of the reader in detective fiction' op het oog heeft (ibid.: 72), terwijl ikzelf op de presentatie van de speurder als lezer doelde. Maar beide aspecten liggen in elkaars verlengde: ook Hutcheon komt, via haar derde punt, uit bij de stelling dat 'if the latter [i.e. 'the reader'] is the sleuth's surrogate, then perhaps the author is the criminal's' (ibid.: 73).⁹⁵

Door te wijzen op het zelfbewustzijn van het detectivegenre en op de rol van het interpreterend lezen, geeft Hutcheon aan dat ook het traditionele detective-verhaal al kan worden beschouwd als een metafictionele vorm – meer precies als een verhaalvorm die *diegetisch metafictioneel* is, als 'fiction that includes within itself a commentary on its own narrative [...] identity' (ibid.: 1). Ze bevestigt daarmee wat tot nu toe al vele malen is opgemerkt: bepaalde kenmerken van het detectivegenre maken het mogelijk dat genre te beschouwen als exemplarisch voor narrativiteit als zodanig. In de anti-

detective, 'the detective model of metafiction', worden die kenmerken naar voren gehaald (geactualiseerd), wordt de metafictionaliteit die inherent is aan het genre benadrukt.

Met het kort na elkaar verschijnen van 'Whodunnit and Other Questions' van Holquist en 'The Detective and the Boundary' van Spanos, treedt in het begin van de jaren zeventig een erkenning in van de 'anti-detective' als literaire categorie. Het grote belang dat beide auteurs – zij het om uiteenlopende redenen – aan dit verschijnsel hechten, is indicatief voor wat ik het theoretisch en filosofisch potentieel van het detectivegenre zou willen noemen, zoals dat ook al naar voren kwam uit de essays van Robbe-Grillet. In *Les Gommages* bleek het genre gebruikt te kunnen worden om een omkering te bewerkstelligen van de principes van lineariteit, causaliteit en chronologie, wat in verband te brengen was met Freuds noties van overdracht en *Nachträglichkeit*. 'Death and the Compass' gaat in een bepaald opzicht verder dan *Les Gommages*. Borges laat met zijn verhaal zien dat lineariteit en circulariteit, chronologie/causaliteit en *Nachträglichkeit*, een realistische en een semiotische narratieve logica, dader en detective, en uiteindelijk ook de schrijver en de lezer van een tekst – dat al deze schijnbare opposities in feite steeds twee kanten van dezelfde medaille zijn. Elk onderscheid tussen beide polen (in het verhaal vertegenwoordigd door Lönnrot en Scharlach) is, in het licht van de oneindigheid, tijdelijk en bijkomstig. Het definitief uitschakelen van één van beide(n) betekent het einde van het vertellen en leidt letterlijk tot (het) niets.

Het voorstellen van dader en detective als schrijver en lezer van een tekst in zowel *Les Gommages* als in 'Death and the Compass', is te beschouwen als een explicitering van de metapositie die het detectivegenre inneemt ten opzichte van verhalende teksten in het algemeen. De grenzen en problematische aspecten van narrativiteit, die in de traditionele detective ontkend en gemarginaliseerd werden, komen in de anti-detective juist centraal te staan. De verhouding tussen detective en anti-detective is daarmee analoog aan de verhouding tussen de *Studien über Hysterie* en Freuds latere ziektegeschiedenissen ('Dora', 'De Wolvenman', etc.). Peter Brooks komt bij zijn analyse van 'De Wolvenman' tot een vergelijkbare conclusie:

In Freuds early case histories, those of the *Studies on Hysteria*, finding the chain of events leading from the initial trauma [...] on to the present symptoms provided a seamless narrative [...]. The detective story in the case of the Wolf Man is evidently far more complex than anything in the Holmes canon; it resembles more the tenuous solutions to uncertain problems presented by [...] a number of tales by Jorge Luis Borges (Brooks 1984: 280).⁹⁶

Zowel in Freuds latere ziektegeschiedenissen als in anti-detectives (*Les Gommies*, 'Death and the Compass') wordt de mogelijkheid van wat Brooks een 'seamless narrative' noemt, als een illusie ontmaskerd.

6 La discussion postmoderne

De discussie over het postmodernisme in de literatuur, die eind jaren vijftig op gang komt, is aanvankelijk vooral een Amerikaanse aangelegenheid en wordt door een relatief beperkt aantal deelnemers gevoerd. Vanaf het midden van de jaren zeventig treedt er echter een verandering op. De Europeanen mengen zich in toenemende mate in het debat en de stroom publikaties over het onderwerp neemt een enorme vlucht. Ook inhoudelijk valt er een gedeeltelijke omslag te signaleren: felle voor- en tegenstanders van het postmodernisme maken plaats voor meer gematigde beschouwers die zich ten doel stellen de stroming of periode op een adequate manier te beschrijven, met name ten opzichte van het realisme en het modernisme. De dikwijls ver uiteenlopende opvattingen over wat als postmodern of postmodernistisch moet worden gezien, leiden ertoe dat in de loop van de jaren tachtig theoretici meerdere 'postmodernismen' gaan onderscheiden, 'or, rather, [...] various critical constructs called Postmodernism' (Bertens 1986: 10).

De artikelen van Holquist (1971) en Spanos (1972) over de anti-detective behoren duidelijk tot de periode van de vroege ontwikkeling van de term 'postmodernisme'. Holquists ideeën sluiten, als gezegd, voor een belangrijk deel aan bij die van critici als Susan Sontag en Leslie Fiedler, de belangrijkste pleitbezorgers van de Amerikaanse *counterculture* uit de jaren zestig. Holquist wil het belang van de detective voor postmodernistische literatuur aantonen, om op die manier te laten zien dat er in het postmodernisme sprake is van 'a relationship between two levels of culture, kitsch and the avant-garde, often thought to be mutually exclusive' (Holquist 1971: 135).⁹⁷ Op het moment dat hij het werk van Robbe-Grillet als maatgevend voor het postmodernisme gaat beschouwen, dwaalt Holquist echter af van de ideeën van de *counterculture* en vindt hij aansluiting bij die van Richard Wasson (cf. Wasson 1969). Een formulering als 'Borges and Robbe-Grillet have fought against the Modernist attempt to fill the void of the world with rediscovered mythical symbols' (Holquist 1971: 155) past geheel bij de opvattingen van Wasson, naar wiens mening in het postmodernisme wordt afgerekend met de modernistische hang naar metaforen en symbolen die de betekenisloosheid van de wereld moeten verhullen.

Hoewel ook Spanos' postmodernisme-concept raakvlakken heeft met zowel dat van Sontag en Fiedler als dat van Wasson (Bertens 1986: 20), neemt hij in de discussie een geheel eigen plaats in. Bij hem is de invloed van het existentialisme allesbepalend: 'the postmodern imagination [...] is an existential imagination' (Spanos 1972: 148). Wat Fiedler, Holquist, Wasson en Spanos desondanks gemeen hebben, dat wil zeggen de gemeenschappelijke noemer van de vroege discussie over postmodernisme, is een

verzet tegen het modernisme van het interbellum (cf. Bertens 1986: 18) – hetzij tegen de scheiding die tijdens het modernisme bestond tussen ‘kitsc and the avant-garde’ (Fiedler, Holquist), hetzij tegen het modernistische gebruik van metaforen en mythische symbolen (Holquist, Wasson), hetzij tegen de ‘religio-aesthetic withdrawal from existential time into the eterna simultaneity of essential art’ (Spanos 1972: 158).

De uitspraken die Holquist en Spanos doen over respectievelijk ‘the metaphysical detective story’ en ‘the anti-detective story’ moeten voor een belangrijk deel in het licht van deze vroege, anti-modernistische opvatting over postmodernisme worden gezien. Van belang is daarbij dat genoemde critici en theoretici het postmodernisme zagen als *een* stroming binnen de na-oorlogse literatuur, terwijl de term in de jaren zeventig steeds meer gebruikt ging worden om alle culturele verschijnselen aan te duiden die ni duidelijk realistisch of modernistisch waren. Wanneer Holquist en Spanos de anti-detective dus typisch of paradigmatisch noemen voor de postmodernistische literatuur, dan is die uitspraak minder veelomvattend dan zij misschien lijkt vanuit het perspectief van de jaren negentig.

Een derde auteur die naast Holquist en Spanos frequent wordt aangehaald met betrekking tot de anti-detective, is Stefano Tani,⁹⁸ van wie in 1984 *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* verscheen. In de introductie omschrijft Tani zijn onderzoek als ‘my examination of literary or postmodern detective fiction’ (Tani 1984: xiv); dit laatste is synoniem met ‘the anti-detective-novel, a high-parodic form that stimulates and tantalizes its readers by disappointing common detective-novel expectations’ (ibid.: xv). Net als voor Holquist en Spanos is de anti-detective dus ook voor Tan een typisch postmodernistisch verschijnsel, en terecht stelt hij de vraag ‘wl writers who wrote anti-detective novels should be described as postmodernists, or at least as having postmodernist tendencies’ (ibid.: 39).

Tani relateert het ontstaan van de anti-detective aan de overgang van modernisme naar postmodernisme. Het feit dat Nabokov (*The Real Life of Sebastian Knight*), Borges (‘La Muerte y la Brújula’) en Carlo Emilio Gadda (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1946) in de jaren veertig onafhankelijk van elkaar in hun werk gebruik gingen maken van detective elementen, maakt volgens Tani onderdeel uit van ‘the wide alterations taking place in the cultural climate of the twentieth century, the passage from modernism to postmodernism’ (Tani 1984: 38).⁹⁹ Hij erkent dat het werk van schrijvers als Borges en Nabokov in de jaren veertig nog geen postmodernistische literatuur *pur sang* genoemd kan worden, maar lost dit op do te stellen dat zij zich al wel ‘a postmodern sensibility’ (ibid.) hadden verworven. De genoemde titels beschouwt hij dan ook als ‘the approximate watershed’ (ibid.) tussen modernisme en postmodernisme.

Zijn postmodernisme-concept distilleert Tani uit vijf publikaties: Hassan 1971, Graff 1979 (1973), Barth 1980, en de bekende artikelen van Spanos (1972) en Holquist (1971).¹⁰⁰ In de drie pagina's die *The Doomed Detective* aan het postmodernisme besteedt (Tani 1984: 38-40) worden de uiteenlopende ideeën van deze vijf auteurs tot een eenheid gesmeed. Spanos voert daarbij de boventoon:

The rise of French existentialism and the harsh reality of World War II caused the constructive principle of modernism (Symbolism, the discovery of self through myth and psychoanalysis) to seem inadequate and worn out (automatized), and existentialism, the dramatization of a human condition refusing any system or *telos*, became the new 'opposite constructive principle' behind postmodernism (ibid.: 39).¹⁰¹

Deze beschrijving stelt Tani in staat, niet geheel conform Spanos' opvattingen, het verschil tussen modernisme en postmodernisme bondig samen te vatten:

The main difference that separates modernism from postmodernism, then, is postmodernism's lack of center, its refusal to posit a unifying system. Postmodernism's new awareness is the absence of a finality, a solution. This is exactly what the anti-detective novel is about (ibid.: 39-40).

Hiermee is de discussie voor Tani verder afgedaan: het ontbreken van een oplossing is kenmerkend voor zowel de anti-detective als het postmodernisme, en daarmee is de anti-detective ook een postmodernistisch verschijnsel.

Wat zijn corpus van primaire teksten betreft maakt Tani een onderscheid (zij het impliciet) tussen 'late' en 'vroeg' anti-detectives, min of meer analoog aan het onderscheid tussen 'writers who [...] should be described as postmodernists', respectievelijk 'as having postmodernist tendencies' (ibid.: 39). Nabokov ten tijde van *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), Borges en Gadda, maar ook *nouveau roman*-schrijvers als Robbe-Grillet, Butor en Claude Ollier (*La Mise en scène*; cf. ibid.: 49) vallen in de tweede categorie. Hun werk wordt gebruikt als illustratiemateriaal in de twee inleidende hoofdstukken van *The Doomed Detective*. Voor zijn meer uitgebreide analyses richt Tani zich op schrijvers die volgens hem zonder voorbehoud als postmodernistisch betiteld dienen te worden: Leonardo Sciascia, John Gardner, Umberto Eco, Thomas Pynchon, William Hjortsberg, Italo Calvino en de late Nabokov (*Pale Fire*, 1962). Het onderscheid tussen de 'vroeg' en 'late' anti-detectives lijkt op geen andere dan chronologische gronden gemaakt te worden, waarbij de scheidingslijn ergens rond 1960 ligt.

De gemeenschappelijke kern van de anti-detective en het postmodernisme, 'the absence of a finality, a solution', keert ook weer terug op het moment dat Tani een onderverdeling wil aanbrengen in 'different kinds of anti-detective novels' (Tani 1984: 42). Hij gaat daarbij uit van de volgende definitie van de conventionele detective: 'A conventional detective story is a fiction in which an amateur or professional detective tries to discover by rational means the solution of a mysterious occurrence – generally a crime, usually a murder' (ibid.: 41). Hieruit leidt hij drie elementen af die in elke conventionele detective aanwezig (horen te) zijn: de detective, het proces van detectie, en de oplossing. De oplossing is van deze drie het belangrijkste, omdat die het verhaal afrondt en daarmee betekenis verleent aan het genre. 'So it is to the solution that the anti-detective novelist devotes his attention' (ibid.).

De veranderingen die het element 'oplossing' ondergaat bepalen Tani's indeling in drie soorten anti-detective. In de *innovatieve* anti-detective is er nog wel sprake van een oplossing, maar die is onbevredigend voor de lezer. In de *deconstructieve* anti-detective wordt geen oplossing gegeven, of de oplossing die gegeven wordt is rationeel onaanvaardbaar. In de *metafictionele* anti-detective worden de autoreflexieve mogelijkheden van de conventionele detective uitgebuit. Het detectieproces speelt zich af op het niveau van de relatie tussen een schrijver die zijn tekst 'verbergt' en een lezer die betekenis aan die tekst wil verlenen.¹⁰²

De beschrijving van de metafictionele anti-detective doet de vraag opkomen hoe breed de term 'anti-detective' kan worden toegepast. Tani geeft zelf toe dat, om de veranderingen die het element 'oplossing' ondergaat te laten werken, de andere vaste elementen van het detectivegenre in een anti-detective bewaard moeten blijven:

It is the more or less radical treatment of the solution that distinguishes different kinds of anti-detective novels [...]. All the other elements must seem apparently unchanged so that the fiction at the beginning can be identified by the reader as a detective novel and reveal itself as a negation of the genre only at the end (Tani 1984: 42).

Aan deze voorwaarde hoeft kennelijk niet meer te worden voldaan in het geval van de metafictionele anti-detective: 'when we get to metafictional anti-detective novels, the conventional elements of detective fiction [...] are hardly there' (ibid.: 113). Wat het verschil is, en of er verschil is, tussen metafictionele anti-detectives en metafictionele fictie in het algemeen blijft onduidelijk. Het begrip 'metafiction' wordt niet van een verklaring voorzien, anders dan de omschrijving 'that "book-conscious-of-its-bookness" aspect' (ibid.: 43).¹⁰³

Hutcheons onderscheid tussen *covert*- en *overt*-vormen van metafiction, als uiteengezet in hoofdstuk 5, kan hier voor enige verheldering zorgen. Tani's voorbeelden blijkt dat voor hem de metafictionaliteit van een tekst direct verbonden is met de (dominante) aanwezigheid van schrijvers in de tekst. Hutcheon geeft echter aan dat er naast dergelijke 'overtly diegetic metafiction' ook 'covertly diegetic metafiction' bestaat. Het verschil tussen bijvoorbeeld *Se una notte d'inverno un viaggiatore* enerzijds en *Nome della rosa* anderzijds (en bijvoorbeeld ook *Les Gommies* en 'Death and the Compass') is daarmee niet het verschil tussen een metafictionele en een niet-metafictionele tekst, maar tussen een tekst die zijn metafictionaliteit *thematiseert* ('overtly diegetic metafiction') en een tekst die zijn metafictionaliteit *actualiseert* ('covertly diegetic metafiction'). Voor Hutcheon is de anti-detective een metafictionele strategie, een vorm van metafiction. Voor Tani is, andersom, elke (expliciet) metafictionele tekst een anti-detective: 'The detective is no longer a character but a function assigned to the reader as the criminal is no longer a murderer but the writer himself' (ibid.: 113).

Hoewel Tani in het begin van zijn boek aangeeft dat metafictionaliteit voor verschillende critici wordt gezien als een 'distinct facet [...] of the postmodern imagination' (ibid.: 40), gaat hij in zijn hoofdstuk 'The Metafictional Anti-Detective Novel' niet verder in op het verband met het postmodernisme. Mij lijkt metafictionaliteit daarentegen een bruikbare invalshoek om de relatie tussen anti-detectives en postmodernisme te onderzoeken. Ik volg daarin voor een deel Hutcheons ideeën zoals uiteengezet in *Poetics of Postmodernism* (Hutcheon 1988), en verbind die met Brian McHale's opvattingen over de epistemologische en ontologische dominanten respectievelijk modernisme en postmodernisme (McHale 1987, 1992a).

Al in de inleiding bij *Narcissistic Narrative* signaleert Hutcheon dat verschillende theoretici en critici een verband leggen tussen metafiction en postmodernisme. Ze geeft toe dat dit verband zeker bestaat, maar waarschuwt zich aanvankelijk van een gelijkstelling van de twee termen: 'the notion "postmodernism" seems to me to be a very limiting label for such a vast and contemporary phenomenon as metafiction' (Hutcheon 1980: 2). Vier jaar later komt ze in haar voorwoord bij de paperback-uitgave op haar standpunt terug, en beschouwt ze haar boek als een poging tot het schrijven van 'the "poetics" of what we seem determined to call postmodernism' (Hutcheon 1984: xi). Weer vier jaar later presenteert ze in *Poetics of Postmodernism* een postmodernisme-concept waarin de centrale notie 'historiographic metafiction' is. Hieronder verstaat Hutcheon 'those little-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and paradoxically also lay claim to historical events and personages'

(Hutcheon 1988: 5). Ze geeft zelf aan dat dit een uitbreiding inhoudt van haar eerdere werk over metafictionaliteit met 'historical and ideological considerations' (ibid.: x).

Het belang van historiografische metafiction bestaat er voor een groot deel uit dat zij drie vormen van narrativiteit incorporeert: literatuur, geschiedschrijving en theorie. Hutcheon spreekt van het theoretische zelfbewustzijn in historiografische metafiction van geschiedenis als constructie, meer specifiek als tekstuele constructie (historiografisch):

History [...] is being rethought – as a human construct. [Historiographic metafiction] does not [...] deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality. We cannot know the past except through its texts (ibid.: 16).

Ze wijst verder op het contradictoire karakter van de combinatie metafiction/historische roman, maar juist die (schijnbare) contradictie is typisch voor het postmodernisme: 'historiographic metafiction [...] always works *within* conventions in order to subvert them' (ibid.: 5). Historiografie en de historische roman worden niet van buitenaf overladen met kritiek, maar worden gebruikt om hun beperkingen van binnenuit bloot te leggen. Dikwijls gebeurt dit door het ondermijnen van de oppositie werkelijkheid/fictie, door te laten zien dat beide (tekstuele) constructies zijn.

Een van de meestgehoorde kritiekpunten op Hutcheons postmodernisme-concept is de beperktheid ervan: alleen historiografische metafiction mag postmodernistisch genoemd worden.¹⁰⁴ Van Alphen geeft in zijn bespreking van Hutcheons boek aan dat een ruimere omschrijving van het begrip 'geschiedenis' voor een oplossing zou kunnen zorgen:

If the notion of history is of primary importance for postmodernism – and I agree with Hutcheon that it is – it does not imply that postmodernism is automatically and exclusively focused on the relation to history as sequence of events outside texts. [...] History is not only represented in texts but also present in the modes of representation of texts; in other words, texts have an external and an internal relation to history (Van Alphen 1989: 826).

Met de formulering 'internal relation to history' doelt Van Alphen op de geschiedenis van de tekst zelf, de relaties die die tekst noodzakelijkerwijs onderhoudt met eerdere teksten. Teksten waarin dergelijke intertekstuele relaties worden benadrukt – Van Alphen geeft het voorbeeld van de romans van Kathy Acker – passen niet altijd in Hutcheons postmodernisme-concept. Daarmee is echter niet gezegd dat ze geen belangrijke historische component bevatten.

Via eenzelfde soort redenering kan nog een derde vorm van geschiedenis in de discussie worden betrokken, namelijk 'geschiedenis' als narratologische categorie. Dit biedt een mogelijkheid om de postmodernisme-opvatting van Hutcheon te verbinden met de problematiek van anti-detectives, zoals we nog zullen zien in hoofdstukken 7 en 8. Daarbij dient te worden opgemerkt dat de drie vormen van geschiedenis uiteraard in elkaar overlopen: geen enkele narratieve tekst ontkomt aan zijn relatie met eerdere teksten – specifieke teksten, genres, literaire tradities, etc. – of aan de mogelijkheid tot het onderscheiden van tekst, verhaal en geschiedenis. Wanneer, zoals Hutcheon zegt, het postmodernisme de boodschap uitdraagt dat 'history does not exist except as a text' (Hutcheon 1988: 16), dan is dit op elk van de drie genoemde vormen van geschiedenis van toepassing.

De wortels van het postmodernisme liggen volgens Hutcheon in het modernisme (ibid.: 43), of beter gezegd, in de geïdealiseerde en gecanoniseerde notie die na de Tweede Wereldoorlog van dat modernisme ontstond (cf. Huyssen 1986: 53-54). Het postmodernisme betekent zowel een voortzetting van als een breuk met de eerdere periode – hetgeen voor Hutcheon weer 'typically postmodernist' is (Hutcheon 1988: 51). De voortzetting is gelegen in de autoreflexiviteit die ook al kenmerkend was voor de modernistische literatuur. De reactie van de modernisten op het besef dat universele waarden en systemen illusoir zijn, was er echter een van esthetische autonomie, waardoor plot en referentialiteit op de achtergrond raakten. In het postmodernisme keren beide weer terug, en wordt de kritiek van binnenuit vorm gegeven: 'Postmodern novels problematize narrative representation, even as they invoke it' (ibid.: 40).

Deze visie op het onderscheid tussen modernisme en postmodernisme is er de oorzaak van dat Hutcheon een derde categorie teksten onderscheidt, die ze omschrijft als 'late modernist attempts to explode realist narrative conventions: the French New New Novel or the texts of *Tel Quel*, the Italian *neoavanguardia*, American surfiction' (ibid.: xii). Waar dit soort teksten chronologisch gezien tot het postmodernisme lijkt te behoren, beschouwt Hutcheon ze toch vooral 'as an extreme of *modernist* autotelic self-reflexion [...]. Surfiction and the New Novel [...] do not so much transgress codes of representation as leave them alone' (ibid.: 40). Wat ontbreekt is de voor postmodernisme zo typische 'grounding in the historical, social, and political world' (ibid.: ix). Het vermoeden lijkt gerechtvaardigd dat het schijnbare ontbreken van deze *grounding* er de belangrijkste oorzaak van is dat de meeste anti-detectives buiten Hutcheons postmodernisme-concept vallen.

Brian McHale behoort volgens Hutcheon tot diegenen voor wie het postmodernisme vooral als een breuk met het modernisme moet worden gezien, op grond van 'differences in philosophical intent' (ibid.: 50). In McHales visie,

zoals uiteengezet in zijn boek *Postmodernist Fiction* (1987), kan het verschil tussen beide periodes worden begrepen door middel van het aan Jakobson ontleende concept van de *dominant*: modernistische teksten worden gekenmerkt door een *epistemologische* dominant, postmodernistische door een *ontologische* dominant. Deze drie termen (dominant, epistemologisch, ontologisch) kunnen het eenvoudigst worden verduidelijkt door te kijken naar McHales specifieke toepassing:

the dominant of modernist fiction is *epistemological*. That is, modernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions such as [...]: How can I interpret this world of which I am part? [...] What is there to be known?; Who knows it? [...] What are the limits of the knowable? And so on (McHale 1987: 9).

Modernistische literatuur roept dus vragen op met betrekking tot kennis, terwijl in postmodernistische literatuur juist zijnsvragen centraal staan:

the dominant of postmodernist fiction is *ontological*. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like [...]: Which world is this? [...] What is a world? What kinds of world are there [...] and how do they differ?; What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? [...] And so on (ibid.: 10).

De verschillende formele kenmerken die sommige theoretici als typisch postmodernistisch beschouwen, zijn volgens McHale voor het grootste deel 'strategies for foregrounding ontological issues' (ibid.).

Hutcheon verwijt McHale dat zijn onderscheid tussen een epistemologische en een ontologische dominant te rigide is: 'the contradictions of postmodernism cannot be described in "either/or" terms [...]. Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions' (Hutcheon 1988: 50). Ook op dit punt nuanceert Van Alphen haar opvattingen enigszins. Hutcheon geeft zelf al aan dat betekenis en waarheid altijd constructies zijn: 'the local, the limited, the temporary, the provisional are what define postmodern "truth"' (ibid.: 43). Maar dit betekent in feite, aldus Van Alphen, 'that truth questions always depend on the demarcation of the "world" in or about which the question is asked. Truth questions make sense *after* a world is demarcated' (Van Alphen 1989: 826-827, noot 3). Epistemologische vragen zijn dus *ingebed* in ontologische vragen, waarmee Hutcheons benadering en die van McHale elkaar eerder aanvullen dan met elkaar in tegenspraak zijn.

Ook McHale zelf is in zijn boek minder rigide dan Hutcheon hem voorstelt: 'A philosopher might object that we cannot raise epistemological questions without immediately raising ontological questions, and vice versa, and of course he or she would be right' (McHale 1987: 11). Maar volgens McHale neemt dit niet weg dat in de ene (modernistische) tekst epistemologische vragen meer op de voorgrond zullen treden, in de andere (postmodernistische) tekst ontologische. 'In postmodernist texts, in other words, epistemology is *backgrounded*, as the price for foregrounding ontology' (ibid.). Het verschil tussen modernistische en postmodernistische teksten is in McHales visie dus eerder gradueel dan absoluut.

In tegenstelling tot Holquist, Tani en Spanos verbindt McHale de detective met het modernisme en associeert hij het postmodernisme met een andere triviaal genre, de science fiction: 'We can think of science fiction as postmodernism's noncanonized or "low art" double, its sister-genre in the same sense that the popular detective thriller is modernist fiction's sister-genre' (McHale 1987: 59). Hij baseert deze koppeling van *sister-genres* op overeenkomstige dominanten. Science fiction, 'like postmodernist fiction, is governed by the ontological dominant' (ibid.). De detective is daarentegen 'the epistemological genre *par excellence*' (ibid.: 9, 16). Uitgaande van het dominanten-model van McHale lijkt derhalve het gebruik van een bij uitstek epistemologisch genre als de detective niet voor de hand te liggen als postmodernistische strategie.

McHale illustreert het verschil tussen epistemologische en ontologische vragen aan de hand van William Faulkners *Absalom, Absalom!* (1936), 'a high-water mark of modernist poetics' (ibid.: 8). Deze roman bezit volgens McHale alle voor het modernisme typerende kenmerken, zowel syntactisch ('textual indefiniteness or incompleteness, epistemological doubt, metalingual scepticism') als semantisch ('epistemological doubt and metalingual self-reflection'). In de roman krijgt Quentin Compson stukje bij beetje het verhaal te horen over de opkomst en ondergang van Thomas Sutpen en diens nakomelingen, of liever: krijgt hij versies en interpretaties te horen waaruit hij, en later ook zijn kamergenoot Shreve, dat verhaal moet zien te distilleren. Daarbij reflecteren zowel Quentins verschillende informanten, met name zijn vader, als hijzelf en Shreve regelmatig op de problemen die het vertellen met zich meebrengt en op de onmogelijkheid om 'de' waarheid te kennen.

Er is kortom sprake van een modernistische poëtica: '*Absalom* foregrounds such epistemological themes as the accessibility and circulation of knowledge, the different structuring imposed on the "same" knowledge by different minds, and the problem of "unknowability" or the limits of knowledge' (ibid.: 9). In overeenstemming met deze modernistische/epistemologische poëtica van het boek is de vaststelling dat 'its logic is that of a

detective story' (ibid.). Faulkners protagonisten beschikken over de verklaringen van meer of minder betrouwbare getuigen en proberen aan hand van dat materiaal te achterhalen wat er gebeurd is – proberen aan d hand van teksten het verhaal van de gebeurtenissen rond Thomas Sutpen vertellen, waarbij er zelfs een concreet misdrijf dient te worden opgelost.

Faulkners tekst is echter voor McHale bij uitstek interessant omdat er tegen het einde van het boek, in hoofdstuk acht, een omslag plaatsvindt 'where modernist poetics threatens to break down, or more than threaten actually *does* break down' (ibid.: 10). Quentin en Shreve bereiken in dat hoofdstuk de grenzen van hun kennis omtrent het Sutpen-mysterie, en overschrijden die vervolgens door zich voor te stellen wat er *waarschijnlijk* gebeurd is:

The text passes from mimesis of the various characters' narration to unmediated diegesis, from characters 'telling' to the author directly 'showing' us what happened [...]. The murder-mystery is 'solved', however not through epistemological processes of weighing evidence and making deductions, but through the imaginative projection of what *could* – and, the text insists, *must* – have happened. [...] Quentin and Shreve project a world, apparently unanxiously. Abandoning the intractable problems of attaining to reliable knowledge of our world, they improvise a *possible world*; they *fictionalize* (ibid.).¹⁰⁵

In hoofdstuk acht vindt er kortom een verschuiving plaats van de dominantie van epistemologisch nu ontologisch wordt: 'At this point Faulkner's novel touches and perhaps crosses the boundary between modernist and postmodernist writing' (ibid.).

Indirect laat McHale met het voorbeeld van *Absalom, Absalom!* zien hoe de tekstuele logica van een detective toch verenigbaar is met een postmodernistische poëtica. Daarbij lijkt het spaaklopen van de epistemologische detective-activiteit niet zozeer de essentie als wel een voorwaarde te zijn voor een mogelijke "tip over" into ontological questions' (ibid.: 11). Deze *over* heeft dan met name betrekking op 'the fundamental ontological discontinuity between the fictional and the real' (ibid.: 13). Te denken valt dat verband aan de hypotheses in *Les Gommès* met betrekking tot de moord op Dupont, waar ook een verschuiving van *telling* naar *showing* plaatsvindt via een 'imaginative projection of what could [...] have happened'. Maar omdat deze verschuivingen slechts sporadisch voorkomen, en de fictieve scenario's voor de moord achteraf steeds als zodanig worden ontmaskerd, zal *Les Gommès* van McHale toch eerder het etiket 'laat-modernistisch' of 'limit-modernist' (ibid.: 13) krijgen.¹⁰⁶

Daarbij is er volgens mij nog een andere, zij het verwante, mogelijkheid om het detectivegenre met het postmodernisme-concept van McHale te verbinden. Enerzijds ligt in traditionele detective-verhalen inderdaad de nadruk op de epistemologische detective-activiteit, op het toegankelijk maken van kennis over gebeurtenissen uit het verleden. Anderzijds wordt in die detective-verhalen ook de narratologische relatie tussen tekst en geschiedenis gethematiseerd. Het is dit aspect dat althans voor een deel als ontologisch kan worden gekarakteriseerd. Eén van de ontologische vragen van McHale luidt: 'What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world [...] it projects?' (ibid.: 10). In het geval van de traditionele detective geldt als vooronderstelling dat de tekst waarover de speurder beschikt (*clues*, getuigeverklaringen etc.) verbonden is met een reeks gebeurtenissen via de conventionele wetten van causaliteit en chronologie. Er is dus geen sprake van een ontologische breuk tussen de tekst en 'the world it projects'.

Uit 'Bruchstück einer Hysterie-Analyse' bleek echter dat de relatie tussen tekst en geschiedenis minder stabiel was dan in de detective werd voorgesteld. Het principe van de overdracht dramatiseerde de vermenging van twee ontologisch gescheiden gebieden, de psychische realiteit van de patiënt en de realiteit van de analytische situatie. In termen van het detective-verhaal betekende dit dat de speurder door zijn onderzoek, door het lezen van de tekst van het misdrijf, de geschiedenis van het misdrijf zelf actief ging (mee)produceren. Dit was vervolgens de situatie die we aantreffen in *Les Gommies* en 'Death and the Compass'. Wel was er in deze gevallen strikt genomen nog steeds geen sprake van een ontologische breuk, aangezien zowel de moord op Dupont als het neerschieten van Lönnrot van een min of meer 'logische' verklaring konden worden voorzien. Opnieuw wijs ik vooruit naar met name hoofdstuk 8, waar dergelijke verklaringen spaak zullen blijken te lopen.¹⁰⁷

Vijf jaar na *Postmodernist Fiction* publiceert McHale *Constructing Postmodernism*, en in dat boek besteedt hij expliciet aandacht aan wat hij nu ook, in navolging van Spanos en Tani, als 'anti-detective story' aanduidt (McHale 1992a: 150 ff.). De directe aanleiding voor deze aandacht is een uitgebreide analyse van Eco's *Il nome della rosa*. Deze roman onderhoudt een dermate intensieve intertekstuele relatie met het detective-genre dat McHale er niet omheen kan die relatie in zijn analyse te betrekken. Daarbij geldt nog steeds het uitgangspunt: 'Classic detective fiction is the epistemological genre *par excellence*' (ibid.: 147). Ook over de daaruit voortvloeiende relatie tussen het detective-genre en modernistische romans laat McHale geen twijfel bestaan: 'a modernist novel looks like a detective story' (ibid.).¹⁰⁸ Dit houdt echter niet in dat *Il nome della rosa* automatisch als modernistisch kan worden beschouwd, 'for this would be to overlook certain "defects" (deliberately contrived) in its detective story-structure' (ibid.: 149). En het is

vanwege deze defecten dat Eco's roman door kan gaan voor een anti-detective (ibid.: 150).

McHales houding ten opzichte van de relatie anti-detective/postmodernisme is duidelijk tweeslachtig. Enerzijds lijkt het hem moeilijk te vallen om een epistemologisch genre als de detective te verbinden met de ontologische dominant van het postmodernisme. In het verlengde daarvan ligt het kwalificeren van bijvoorbeeld *Les Gommies* en *The Crying of Lot 49* als 'versions of the detective story [which] I would describe as modernist (or late-modernist) texts' (ibid.: 290, noot 4). Anderzijds denkt hij toch ook 'postmodernist subversions of the detective story' (ibid.) te kunnen onderscheiden, zoals Paul Austers *New York Trilogy* of John Fowles' *A Maggot* (cf. ibid.: 291, noot 11). Maar aangezien er zowel bij McHales (laat-)modernistische anti-detectives als bij zijn postmodernistische voorbeelden sprake is van 'certain "defects" in [the] detective-story structure', blijft onduidelijk wat beide van elkaar onderscheidt.

'What rushes in, then' zo vraagt McHale zich (retorisch) af, 'when the anti-detective story empties the detective model of its epistemological structure and thematics? What else but ontological structure and thematics: postmodernist poetics' (ibid.: 151). Dit is voor hem voldoende uitgangspunt om een aantal postmodernistische strategieën en thema's in *Il nome della rosa* te beschrijven. De strategieën worden onderverdeeld in 'strategies for staging confrontations among two or more worlds' en 'strategies for destabilizing the projected world of the novel itself' (ibid.). Als 'specific themes which are characteristic of postmodern writing' worden 'the thematics of postmodernist space' en 'the theme of apocalypse' behandeld (ibid.: 157).

De meest in het oog springende confrontatie tussen werelden in *Il nome della rosa* is volgens McHale die tussen de historische (middeleeuwse) 'feiten' en de fictie van de roman; hij verwijst hierbij naar Hutcheons historiografische metafiction. In het verlengde hiervan ligt een andere strategie, door Eco zelf omschreven als 'transworld identity' (Eco 1979: 229): historische personen treden op als personages in een fictionele tekst, en/of fictionele personages uit de ene tekst verschijnen in de andere. McHale wijst voor *Il nome della rosa* op personages als Bernardo Gui en Michael van Cezena enerzijds, op het protagonisten-duo William van Baskerville/Adso (cf. Holmes/Watson) anderzijds. Een derde confrontatie tussen werelden wordt veroorzaakt door het polyglottische karakter van de roman, waarin naast de verschillende landstalen en dialecten ook Latijn, Grieks en Arabisch een rol spelen: 'different languages [...] construct *different worlds*' (McHale 1992a: 153).

Het destabiliseren van de wereld van de roman wordt enerzijds veroorzaakt door de structuur van de raamvertelling: de Duitse monnik

Adso heeft een tekst in het Latijn geschreven, Mabillon maakt een editie van die tekst, Vallet vertaalt de tekst van Mabillon, en 'Eco' maakt weer een transcriptie van de tekst van Vallet. Belangrijker met betrekking tot de destabilisatie is de veelvuldige aanwezigheid van de *mise en abyme*, waardoor een structuur van 'infinite regress' ontstaat (ibid.: 157). De belangrijkste *mise en abyme* in *Il nome della rosa* is de kloosterbibliotheek, die op haar beurt weer gezien kan worden als een typisch postmodernistische labyrintische ruimte: 'Eco's library-labyrinth can be read as a cognitive map *en abyme* of the postmodernist world' (ibid.: 159). Het afbranden van deze bibliotheek aan het einde van de roman beschouwt McHale tenslotte als Eco's versie van het postmodernistische thema van het einde van de wereld: 'To destroy a text [...] is in effect to destroy a world. Multiply the destruction of a book manyfold and one has the destruction of a library of books' (ibid.: 162).

Concluderend stelt McHale dat de (anti-)detective-structuur van *Il nome della rosa* en de postmodernistische thema's en strategieën van die roman in elkaars verlengde liggen:

[The] epistemological structure has been deliberately sabotaged, crippled in a way typical of many postmodernist anti-detective stories, and the text has been opened to a range of characteristically postmodernist strategies [...] and has been made the vehicle of certain characteristically postmodernist themes of space and displaced apocalypse (ibid.: 163).

Mijns inziens wordt hier echter een denkfout gemaakt door het kortsluiten van de detective-activiteit voor te stellen als een strategie om de epistemologische problematiek te laten verdwijnen. Eerder lijkt mij het tegendeel het geval, zoals McHale in feite zelf al opmerkte met betrekking tot *Absalom, Absalom!*: het kortsluiten van de detective-activiteit kan juist een strategie zijn om die epistemologische problematiek te *benadrukken*, waarmee 'the problem of "unknowability" or the limits of knowledge' (McHale 1987: 9) wordt gethematiseerd. Vervolgens kan dit in sommige gevallen leiden tot een "tip over" into ontological questions' (ibid.: 11).

Il nome della rosa wordt door McHale uiteindelijk 'ambiguously modernist-postmodernist' genoemd, en hij vergelijkt de roman daarin met *Absalom, Absalom!* (McHale 1992a: 164). Het verschil tussen beide teksten is echter volgens mij dat in *Il nome della rosa* de postmodernistische thema's en strategieën niet uit de kortsluiting van de detective-structuur voortvloeien, maar er parallel aan lopen. Noch de genoemde strategieën (confrontatie geschiedenis/fictie, 'transworld identity', polyglottische structuur, raamvertelling, *mise en abyme*), noch de labyrintische ruimte, noch het thema van de apocalyps staan in Eco's roman in direct verband met de 'deconstruction of the detective-story pattern' (ibid.: 151).

Evenmin als de artikelen van Holquist (1971) en Spanos (1972) is Tani's *Doomed Detective* bruikbaar als uitgangspunt voor een nadere beschouwing van de relatie tussen de anti-detective en het postmodernisme. Waar de opvattingen over postmodernisme van Holquist en Spanos te subjectief en tijdsgebonden zijn, is Tani onbruikbaar vanwege zijn vaagheid en generalisaties. Hutcheons concept van historiografische metafiction biedt, zij het met enige aanpassingen, al meer mogelijkheden: de combinatie van autoflexiviteit en een nadruk op het historische (in ruime zin) lijkt aan te sluiten bij de anti-detective als een vorm van 'covertly diegetic metafiction' waar de narratologische relatie tussen tekst en geschiedenis wordt geproblematiseerd. McHales invalshoek van een epistemologische versus een ontologische dominant suggereert de mogelijkheid om twee soorten anti-detectives te onderscheiden. Bij de variant die via McHale als laatmodernistisch kan worden gekarakteriseerd ligt de nadruk op de kortsluiting van het epistemologische element. Bij de postmodernistische variant leidt die kortsluiting tot een *tip over* naar een ontologische problematiek.

7 De moorden van Peter Ackroyd

Al verschillende malen heb ik in de voorgaande hoofdstukken het artikel 'Fictions of the Wolfman' aangehaald, waarin Peter Brooks Freuds klassieke ziektegeschiedenis van de Wolfenman analyseert vanuit wat we een poststructuralistisch-naratologische invalshoek zouden kunnen noemen (Brooks 1979).¹⁰⁹ In dit hoofdstuk wil ik zowel Freuds ziektegeschiedenis als Brooks' interpretatie van een aantal cruciale momenten daaruit, gebruiken als kader voor een lezing van Peter Ackroyds roman *Hawksmoor* (1985). Die lezing laat ik vervolgens op haar beurt een confrontatie aangaan met de theorieën over het postmodernisme van McHale en Hutcheon.¹¹⁰

De ziektegeschiedenis van de Wolfenman (*Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, GW XII: 29-157), voor het eerst gepubliceerd in 1918, beschrijft de behandeling door Freud tussen februari 1910 en juli 1914 van een jonge Russische edelman, Sergei Pankejev. Deze lijdt aan een breed scala van neurotische stoornissen, die Freud via een analyse van dromen, herinneringen en associaties van zijn patiënt weet terug te voeren op een oerscène: toen hij anderhalfjaar oud was moet de Wolfenman er getuige van zijn geweest dat zijn ouders gemeenschap hadden – meer exact van een *coitus a tergo*. Deze aanvankelijk betekenisloze waarneming wordt een jaar later geactiveerd als het kind een dienstmeisje de vloer ziet schrobben op handen en voeten, dat wil zeggen in de positie 'welke die Mutter in der Koitusszene eingenommen hatte' (GW XII: 126).¹¹¹ Volgens Freud is deze scène de sleutel tot de oplossing van de zaak ('den Schlüssel zu den wichtigsten Geheimnissen'; *ibid.*: 122), is zij de ontbrekende schakel tussen de waarneming van de copulerende ouders en de *nachträgliche* traumatisering van die waarneming op vierjarige leeftijd (*ibid.*: 144).

Freud ziet zelf in dat de door hem geschetste oerscène onvoldoende beargumenteerd over kan komen. Hij geeft toe dat oerscènes in het algemeen niet door de patiënt als herinnering worden *geproduceerd* maar door de analyticus op grond van het beschikbare materiaal wordt *geconstrueerd*. Pas de scène met het schrobende dienstmeisje is de eerste echte herinnering van de Wolfenman. Desalniettemin houdt Freud onvoorwaardelijk vast aan de realiteit van de gebeurtenissen op anderhalfjarige leeftijd:

Es muß also dabei bleiben, – ich sehe keine andere Möglichkeit, – entweder ist die von seiner Kindheitsneurose ausgehende Analyse überhaupt ein Wahnwitz, oder es ist alles so richtig, wie ich es oben dargestellt habe (*ibid.*: 85).

In een parafrase van Brooks' artikel geeft Culler aan dat Freud hier twee narratieve principes in evenwicht probeert te houden, 'the priority of events and the determination of event by structures of signification' (Culler 1981: 179).¹¹² Freud erkent dat de oerscène het produkt van een constructie is, maar ziet daarin geen aanleiding om wat hij noemt de *Realwert* van die scène in twijfel te trekken.

Dit is althans Freuds positie in 1914, als hij het overgrote deel van de ziektegeschiedenis schrijft. Voor de publikatie in 1918 voegt hij echter aan de hoofdstukken vijf en acht twee lange passages tussen vierkante haken toe (cf. GW XII: 29, noot 1; en Strachey 1974c: 3), waarin hij zijn eerdere overtuiging toch weer relativeert: 'Es ist doch noch eine andere Auffassung der [...] Urszene möglich. [...] Es war vielleicht nicht ein Koitus der Eltern, sondern ein Tierkoitus, den das Kind beobachtet und dann auf die Eltern geschoben' (GW XII: 86-87). De *gebeurtenis* van de copulerende ouders zou dus ook een *fantasie* van het kind kunnen zijn op grond van de observatie van copulerende dieren. 'Thus,' concludeert Brooks, 'in the place of a primal scene we would have a primal phantasy, operating as event by deferred action [*Nachträglichkeit*]' (Brooks 1979: 77).¹¹³

In de eerste toegevoegde passage scheidt Freud de twee narratieve logica's, die hij eerder juist samen probeerde te brengen: oftewel men gaat uit van het primaat van de gebeurtenissen als realiteit, oftewel men erkent dat 'the structures of signification [...] work to produce a fictional or tropological event' (Culler 1981: 180). En Freud weigert voor één van beide mogelijkheden te kiezen: 'Ich gestehe [...] daß ich die Absicht habe, die Diskussion über den Realwert der Urszene diesmal mit einem *non liquet* zu beschließen' (GW XII: 90). In de tweede passage herhaalt hij dit standpunt – 'Hier getraue ich mich nun zu keiner Entscheidung' (ibid.: 130) – en voegt hij bovendien toe dat het in feite ook niet van belang is om te kiezen: 'Ich möchte selbst gerne wissen, ob die Urszene bei meinem Patienten Phantasie oder reales Erlebnis war, aber mit Rücksicht auf andere ähnlich Fälle muß man sagen, es sei eigentlich nicht sehr wichtig, dies zu entscheiden' (ibid.: 131). Realiteit of fantasie, feit of fictie, het maakt uiteindelijk geen verschil voor de structuur van de latere neurose.

Met de ziektegeschiedenis van de Wolfenman laat Freud volgens Brooks zien 'how narrative units combine in significant sequence, where cause and effect are to be sought, how meaning is related to narration' (Brooks 1979: 74). Dit is slechts één van de vele mogelijke citaten uit het artikel die evenzeer van toepassing zal blijken te zijn op *Hawksmoor* als op *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. Verwonderlijk is dit uiteraard niet: zoals ik eerder al uitgebreid heb aangegeven, en zoals ook Brooks zelf niet nalaat te onderstrepen, bestaan er in het algemeen structurele overeenkomsten 'between psychoanalytic investigation and detective work' (ibid.). Daarnaast

kan echter ook worden gewezen op overeenkomsten tussen juist deze ziekte-geschiedenis en Ackroyds roman.

In elke traditionele detective-roman is er sprake van een temporele lacune tussen de geschiedenis van het misdrijf en de geschiedenis van het onderzoek. In analogie bestaat er in Freuds ziektegeschiedenissen uit de *Studien über Hysterie* een eveneens temporele lacune tussen de traumatiserende gebeurtenis en de analyse. In het geval van 'Dora' enerzijds, en *Les Gommies* en 'Death and the Compass' anderzijds, raakt deze lacune vertroebeld doordat de posities van detective/analyticus, slachtoffer/patiënt en dader/verleider over en door elkaar heen gaan schuiven. In *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* en *Hawksmoor* nu wordt de lacune juist benadrukt, terwijl tegelijkertijd ook de ' vertroebeling' gehandhaafd blijft.

In zijn 'Vorbemerkungen' bij de ziektegeschiedenis wijst Freud er op dat de huidige toestand van de Wolfenman terug te voeren is op een neurose uit de kindertijd, en dat het er hem niet om gaat 'die vollständige Geschichte' van zijn patiënt te beschrijven: 'Meine Beschreibung wird also von einer infantilen Neurose handeln, die nicht während ihres Bestandes, sondern erst fünfzehn Jahre nach ihrem Ablauf analysiert worden ist' (GW XII: 30). Er is dus sprake van een breuk van vijftien jaar tussen de geschiedenis van de neurose en de geschiedenis van de analyse. Brooks vertaalt dit in detective-termen – 'The "crime" to be detected is then an ancient one, covered over by subsequent events' (Brooks 1979: 75) – en legt een verband met Freuds geliefde metafoor van de archeologie, die ook in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* weer de kop op steekt:

So empfing man von seinem Seelenleben einen Eindruck, wie ihn die altägyptische Religion macht, die dadurch für uns so unvorstellbar wird, daß sie die Entwicklungsstufen neben den Endprodukten konserviert, die ältesten Götter und Gottesbedeutungen wie die jüngsten fortsetzt, in eine Fläche ausbreitet, was in anderen Entwicklungen zu einem Tiefengebilde wird (GW XII: 155).

Deze nevenschikking ('in eine Fläche') van zaken die historisch 'gelaagd' zijn ('ein Tiefengebilde') is volgens Freud 'ein Zug aus der Charakteristik des Unbewußten' (ibid.: 154). Eveneens aan het begin van zijn verslag heeft hij het onbewuste al met een opheffing van de lineaire tijd in verband gebracht, als hij zich voor de lange duur van de analyse verdedigt: 'Für den Standpunkt des Arztes kann ich nur aussagen, daß er sich in solchem Falle ebenso "zeitlos" verhalten muß wie das Unbewußte selbst, wenn er etwas erfahren und erzielen will' (ibid.: 32-33).

Met deze opmerkingen over het ontbreken van een tijdsdimensie in het onbewuste en de archeologie-metafoor wordt duidelijk hoe het

benadrukken van de temporele lacune samen kan gaan met het vertroebeld raken van die lacune. En ook hier gaat de vertroebeling met rolverschuivingen gepaard. Uit de ziektegeschiedenis van Dora kwam al naar voren dat Dora zowel slachtoffer als dader was, respectievelijk op bewust en onbewust niveau. Dezelfde rolverdeling is van toepassing op de Wolvenman, wiens onbewuste als dader de tekst van het misdrijf (dromen, symptomen etc.) levert.¹¹⁴ Wanneer Freud nu de zaak wil oplossen, dat wil zeggen de analyse tot een goed einde wil brengen, zal hij zich tot op zekere hoogte moeten gedragen als deze dader – als hij ‘etwas erfahren und erzielen will’, zal hij zichzelf net als het onbewuste buiten de tijd moeten plaatsen. Hij laat er echter geen misverstand over bestaan dat dit slechts een hulpmiddel is om uiteindelijk ‘die Zeitlosigkeit des Unbewußten [...] zu überwinden’ (ibid.: 33).

Hawksmoor bestaat uit twaalf hoofdstukken, die om en om aan het begin van de achttiende eeuw en aan het einde van de twintigste eeuw gesitueerd zijn, en in beide tijdsgewrichten Londen als decor hebben. De oneven hoofdstukken worden in een pseudo-achttiende-eeuws Engels verteld door de architect Nicholas Dyer. Deze heeft de opdracht gekregen om zeven nieuwe kerken te ontwerpen, die op het moment van vertellen alle in aanbouw zijn. In zijn jeugd, nadat zijn ouders aan de pest waren overleden, is Dyer onder invloed geraakt van een druidische sekte, en hij gebruikt zijn bouwopdracht om in de kerken symbolen en elementen van dit religieuze ‘systeem’ te verwerken. Tevens is het volgens de beginselen van de sekte noodzakelijk dat er voor elke kerk een mens wordt geofferd, bij voorkeur een kind, en ook van deze taak kwijt Dyer zich. Elk hoofdstuk met één dode (of bij uitzondering twee) in de achttiende eeuw wordt gevolgd door een hoofdstuk met een vergelijkbaar slachtoffer (of bij uitzondering twee) in de twintigste eeuw. In de hoofdstukken twee en vier is de protagonist het betreffende slachtoffer zelf, vanaf hoofdstuk zes gaat de aandacht uit naar inspecteur Nicholas Hawksmoor, die belast is met het onderzoek naar de moorden.

De koppeling tussen de achttiende en de twintigste eeuw gaat echter veel verder dan enkel het feit dat er in beide sprake is van een seriemoord. Allereerst wordt een continuïteit tussen de twee eeuwen gesuggereerd doordat de laatste zin van een hoofdstuk steeds aansluit op de eerste zin van het volgende hoofdstuk: ‘And when he looked up he saw the face above him’ (Ackroyd 1985: 42, einde hoofdstuk twee); ‘The Face above me then became a Voice’ (ibid.: 43, begin hoofdstuk drie); ‘I ran towards them with outstretch’d arms and cried, Do you remember me?’ (ibid.: 67, einde hoofdstuk drie); ‘And as the cry faded away, the noise of the traffic returned’ (ibid.: 68, begin hoofdstuk vier). Vervolgens blijken de twee slachtoffers in

elk hoofdstukkenpaar tot in details vrijwel identiek – bijvoorbeeld in de hoofdstukken drie en vier een zwerver uit Bristol genaamd Ned. En deze inhoudelijke overeenkomsten maken op hun beurt weer deel uit van een meer algemeen patroon, waarbij gebeurtenissen, opmerkingen en zelfs gedachten van personages die de lezer al kent uit de achttiende eeuw, terugkeren in de twintigste.

In sommige gevallen lijken dergelijke spiegelingen van weinig belang voor de plot. Dyer beschrijft bijvoorbeeld in hoofdstuk zeven een scène waarin een kat, na gebruikt te zijn voor een wetenschappelijk experiment, maakt dat hij weg komt: 'the Cat, meanwhile, ran screeching through my Legs and out of the Door' (ibid.: 140). Een hoofdstuk later is er sprake van een vergelijkbare kat op het politiebureau waar het onderzoek naar de moorden wordt gecoördineerd: 'A cat, adopted as a mascot, was accidentally kicked during these activities and ran screeching out of the room, brushing against Hawksmoor's right leg' (ibid.: 160). In andere gevallen ontstaan er problemen voor de lezer. Zo wordt de jonge Dyer, zoals die uit het eerste hoofdstuk naar voren komt, op allerlei manieren verbonden met het slachtoffer uit hoofdstuk twee, Tommy Hill: van beiden was de overleden vader bakker van beroep, beiden lezen een boek over Doctor Faustus, beiden hebben een vriend die John Biscow heet, beiden weten dat je de duivel op kunt roepen door zijn naam achterstevoren te zeggen.¹¹⁵ Ook de andere, steeds bijna identieke slachtoffers roepen vragen op.

Vanaf het moment dat Hawksmoor in de even hoofdstukken ten tonele verschijnt, spitsen de spiegelingen zich toe op de detective en de architect: Dyers assistent heet Walter Pyne, Hawksmoors assistent Walter Payne; Dyer huurt kamers bij een Mrs Best, Hawksmoors buurvrouw heet Mrs West; bepaalde opmerkingen die Dyer maakt, worden in een licht gewijzigde vorm ook door Hawksmoor gemaakt; etcetera. Ook worden zowel Hawksmoor als Dyer in de loop van het boek steeds meer paranoïde, en zijn ze beiden bang hun verstand te verliezen. Naast deze overeenkomsten vindt er tevens een meer concrete toenadering tussen hen plaats. In hoofdstuk vijf, dus nog vóór de introductie van de inspecteur, bezoekt Dyer in gezelschap van zijn baas Christopher Wren de achttiende-eeuwse versie van een psychiatrische inrichting. Dyer wordt daar aangesproken door één van de 'patiënten':

And in his Madness he called out to me again: Hark ye, you boy! I'll tell you somewhat, one Hawksmoor will this day terribly shake you! [...] Who is this Hawksmoor, *Sir Chris. asked me* as we left the Mad-House [...]. No one, *I answered*, no Man I know (ibid.: 100).

Later wordt in het elfde hoofdstuk de indruk gewekt dat Dyer in een visioen Hawksmoor ziet: 'Then on this very Morning in my own Chamber I saw an

Image again before me – a species of such a Body as my own, but in a strange Habit cut like an Under-garment and the Creature had no Wigg’ (ibid.: 206). In het parallelle hoofdstuk twaalf ontdekt Hawksmoor op zijn beurt dat de moorden alle zijn gepleegd in de buurt van kerken van dezelfde architect: ‘he took down the encyclopaedia and turned the entry for DYER Nicholas. And this is what he read: “1654 – c. 1715. English architect; was the most important pupil of Sir Christopher Wren [etc.]”’ (ibid.: 214).

Dyer en Hawksmoor naderen elkaar dus steeds meer, en dit komt tot een climax op de laatste twee pagina’s. Aan het einde van hoofdstuk elf is Dyer al naar de laatste van zijn zeven kerken, Little St Hugh, gegaan om daar zijn dood af te wachten: ‘I had run to the end of my Time and I was at Peace’ (ibid.: 209). Aan het einde van hoofdstuk twaalf gaat Hawksmoor, die het patroon achter de moorden inmiddels denkt te kennen, bij dezelfde kerk naar binnen. Het boek eindigt met een soort mystieke vereniging van de detective en de architect:

And his [i.e. Hawksmoors] own Image was sitting beside him, pondering deeply and sighing. [...] They were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which they cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflexion, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say where one had ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice (ibid.: 216-217).

De twee personages gaan in de slotlinea op in één stem: ‘And then in my dream I looked down at myself and saw in what rags I stood; and I am a child again, begging on the threshold of eternity’ (ibid.: 217).

Deze parallellen tussen Dyer en Hawksmoor, en hun uiteindelijke vereniging in de slotscène, kunnen ten slotte niet los worden gezien van het – buitentekstuele – feit dat Ackroyd Dyer heeft gemodelleerd naar de historische Engelse architect Nicholas Hawksmoor (1661-1736). Deze leerling van Christopher Wren kreeg in 1711 de opdracht om in Londen zes kerken te bouwen. Van de zeven kerken die Dyer in *Hawksmoor* bouwt is alleen de zevende, Little St Hugh, fictief. De andere zes die genoemd worden (Christ Church Spitalfields, St Anne’s Limehouse, St George’s-in-the-East Wapping, St Mary Woolnoth, St Alfege’s en St George’s Bloomsbury) zijn de, bestaande, kerken van Nicholas Hawksmoor (cf. Herman 1990: 119). De gegevens die detective Hawksmoor in de encyclopedie opzoekt over de architect Nicholas Dyer, komen voor een belangrijk deel overeen met de gegevens die de lezer kan opzoeken over de architect Nicholas Hawksmoor.

'The "crime" to be detected is then an ancient one,' zegt Brooks over *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. In het geval van *Hawksmoor* kunnen de aanhalingstekens rond het woord *crime* worden weggehaald, maar dient een vraagteken te worden toegevoegd: is het misdrijf werkelijk *ancient*? Is Hawksmoor bezig met het oplossen van moorden die meer dan anderhalve eeuw eerder zijn gepleegd? Dit lijkt vanuit rationeel/realistisch oogpunt onaanvaardbaar: de slachtoffers wier dood Hawksmoor onderzoekt zijn immers personen uit de twintigste eeuw, geen vergane lijken uit de achttiende. Van de andere kant loopt de hypothese van twee geheel afzonderlijke reeksen moorden spaak op de overeenkomsten tussen de slachtoffers in de twee eeuwen, die zo groot zijn dat elke eventuele toevalsfactor wordt overschreden en die daarmee eveneens rationeel onaanvaardbaar zijn. Er bestaat – kennelijk – een verband tussen de moorden die Dyer pleegt en de misdrijven die Hawksmoor onderzoekt, maar de aard van dat verband blijft onduidelijk.

Ook in *Hawksmoor* is daarmee sprake van een gelijktijdig benadrukken en vertroebelen van de lacune tussen de geschiedenis van 'het' misdrijf en de geschiedenis van 'het' onderzoek. En net als in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* wordt ook in *Hawksmoor* (in de vorm van een *mise en abyme*) een verband gelegd tussen het overbruggen dan wel neutraliseren van deze lacune, en de bezigheden van een archeoloog. Als Hawksmoor en Walter Payne bezig zijn met hun onderzoek in de St Mary Woolnoth-kerk, is daar ook een archeologe aan het werk. Hawksmoor spreekt haar aan:

"What have you found here?"

"Oh, flint blocks, some bits of masonry. [...] But what have *you* found?"

Hawksmoor chose to ignore the question. "And how far down have you reached?" he asked her, peering into a dark pit at his feet.

"Well it's all very complicated, but at this point we've got down to the sixth century. [...] As far as I'm concerned we could keep on digging for ever". And as Hawksmoor looked down at what he thought was freshly opened earth, he saw his own image staring back up at him from the plastic sheeting.

"Do you mean this is the sixth century here?" he asked, pointing at his reflexion.

"Yes, that's right. [...] And there's a lot more to find." She was certain of this because she saw time as a rock face, which in her dreams she sometimes descended (Ackroyd 1985: 161).

De twee vragen aan het begin van deze passage activeren de spiegeling tussen de detective en de archeologe: beiden zijn bezig met een onderzoek naar

het verleden – waarbij de lezer weet dat dit in Hawksmoors geval misschien wel letterlijker moet worden genomen dan deze zelf beseft. In het verlengde van die spiegeling kunnen de opmerkingen van de archeologe ('it's all very complicated'; 'we could keep on digging forever') ook opgevat worden als uitspraken over het onderzoek van Hawksmoor: de complexiteit van de zaak, en de onmogelijkheid van een sluitende verklaring maken dat de detective in principe eindeloos met zijn onderzoek zou kunnen doorgaan.

Als Hawksmoor in de kuil kijkt en daar tot zijn verbazing zijn eigen spiegelbeeld ziet (een bijna letterlijke *mise en abyme*!), dan verwijst dat niet alleen naar Dyer als zijn dubbelganger in de achttiende eeuw, maar ook naar het einde van het boek: vergelijk 'he saw his own image staring back up at him', en 'his own Image was sitting beside him' (ibid.: 216). Belangrijk in verband met de archeologie-metafoor van Freud is ten slotte het beeld van 'time as a rock face', de tijd als een rotswand (vergelijk Freuds *Fläche*). Dit biedt een aanknopingspunt om de passage niet alleen als een *mise en abyme* van het onderzoek van de detective te beschouwen, maar haar ook te betrekken op de respectievelijke tijdsopvattingen van Hawksmoor en Dyer.

Hawksmoor is zich er (intuïtief?) al vanaf het begin van bewust dat tijd bij de moorden een belangrijke rol speelt: "I need a time" (ibid.: 110); "can you remember the time?" (ibid.: 111); "Time is not on our side" (ibid.: 112); "I need to know when. [...] In this case when is more important than how" (ibid.: 113). Uit het verslag van de patholoog-anatoom blijkt dat de inspecteur het bij het rechte eind heeft, en dat het onderzoek ernstig wordt bemoeilijkt door de factor tijd:

"I don't know about the time. [...] His present body heat would mean that he was killed only six hours ago. [...] And yet the extent of the lividity is such that the bruises were made at least twenty-four hours ago [...]. You say timing is crucial, superintendent, but I have to say that in this case I don't understand the timing at all" (ibid.).

Hawksmoors assistent betitelt op grond hiervan het tijdsverloop als onmogelijk, maar de inspecteur zelf blijft vasthouden aan een rationele verklaring:

"Nothing is impossible. The impossible does not exist. All I need is a new death, and then we can proceed from the beginning until we reach our end. [...] Just give me time. All I need is time" (ibid.: 114).

Hawksmoors tijdsopvatting is lineair ('from the beginning until we reach our end'), en hij gelooft het met een net zo rechtlijnige logica en rationaliteit van de tijd te kunnen winnen: 'For he knew that even during extreme events the laws of cause and effect still operated' (ibid.: 153).

Tegenover de rationaliteit van Hawksmoor staat het irrationele 'systeem' van Dyer, wiens tijdsopvatting het beste kan worden omschreven als amorf:

Truly Time is a vast Denful of Horrour, round about which a Serpent winds and in the winding bites itself by the Tail. Now, now is the Hour, every Hour, every Part of an Hour, every Moment, which in its end does begin again and never ceases to end: a beginning continuing, always ending (ibid.: 62).

Waar Hawksmoor een gevecht aangaat met de tijd, de tijd probeert te overmeesteren, is Dyer vervuld van ontzag en angst. Voor hem is het verleden net zo reëel als het heden; heden, verleden en toekomst vormen één grote massa, waaruit de mens voor een gering moment opstaat en waarin hij weer verdwijnt:

We live off the Past: it is in our Words and our Syllables. It is reverberant in our Streets and Courts, so that we can scarce walk across the Stones without being reminded of those who walked there before us; the Ages before our own are like an Eclipse which blots out the Clocks and Watches of our present Artificers and, in that Darkness, the Generations jostle one Another. It is the dark of Time from which we come and to which we will return (ibid.: 178).

De lineaire tijdsopvatting, die verbonden is met de wetten van oorzaak en gevolg, getuigt voor Dyer zowel van onwetendheid als van hoogmoed. Christopher Wren, die deze opvatting representeert, wordt dan ook achter zijn rug om door Dyer vervloekt en bespot.

Wanneer we de analogie met *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* aanhouden, dan kunnen de tijdsopvattingen van Dyer en Hawksmoor geplaatst worden naast respectievelijk het tijdloze onbewuste van de Wolvenman, en de poging van Freud om 'die Zeitlosigkeit des Unbewußten zu überwinden'. Dit strookt tevens met de rolverdeling van dader (Dyer/het onbewuste van de Wolvenman) en detective (Hawksmoor/Freud). Aan de ene kant, die van de dader, zien we een tijdloze dimensie van 'Entwicklungsstufen neben Endprodukten', van 'an Eclipse which blots out Clocks and Watches'. Ook Hawksmoors patholoog-anatoom tast in het duister (Dyers *Eclipse*, 'the Dark of Time') als het gaat om het tijdsaspect van de moorden. Aan de andere kant, die van de detective, wordt de historische/lineaire tijd toch als superieur gezien en dient die lineaire tijd uiteindelijk altijd als overwinnaar uit de strijd te komen: 'The impossible does not exist. [...] All I need is time'.

Het verschil tussen Freud en Hawksmoor bij hun respectievelijke onderzoeken bestaat erin dat Freud weet dat hij zich buiten de tijd moet plaatsen wanneer hij 'etwas erfahren und erzielen will', dat hij als het ware één moet worden met het onbewuste. Voor Hawksmoor is de situatie omgekeerd: hij kent zijn tegenstander niet en beseft derhalve niet, ondanks zijn intuïtie met betrekking tot de tijdsfactor bij de moorden, dat het hardnekkig vasthouden aan zijn lineaire tijdsopvatting een eventuele oplossing juist in de weg staat. In de tekst wordt namelijk voortdurend benadrukt dat op het niveau van het irrationele, van het onbewuste – in dromen, visioenen en waanzin – sprake is van een doorbreking van de traditionele chronologie:

it was with an inexpressible Peacefulness that I gazed upon this Instrument of Time: I remember it as well as if it were Yesterday, and not already burried beneath the Weight of Years. (And now I consider: have I been living in a Dreame?) (Ackroyd 1985: 13).

In een droom verandert de twintigste-eeuwse Tommy Hill in de achttiende-eeuwse Thomas Hill (ibid.: 30); in een droom lijkt Dyer mee te maken wat Tommy Hill twee eeuwen later daadwerkelijk meemaakt (ibid.: 45). In een visioen ziet Christopher Wren zijn vele jaren eerder overleden zoon (ibid.: 61); enkele regels verder geeft Dyer zijn uitweiding over de tijd als 'a vast Denful of Horror' (ibid.: 62). Hoofdstuk twee (twintigste eeuw) gaat via een droom over in hoofdstuk drie (achttiende eeuw; ibid.: 42-43); hoofdstuk drie (achttiende eeuw) gaat via een droom over in hoofdstuk vier (twintigste eeuw; ibid.: 67-68). De psychisch instabiele zwerver Ned hoort in de twintigste eeuw de stemmen van Dyer en Wren (ibid.: 76); enkele regels verder krijgt hij te horen dat 'time itself [may] travel backwards' (ibid.: 77), en weer later blijkt hij in zijn dromen inderdaad terug in de tijd te reizen: 'during the night, he had returned to Bristol and watched himself as a child' (ibid.: 82).

In het verlengde hiervan worden dromen, waanzin en hallucinaties ook de plaatsen waar Dyer en Hawksmoor elkaar ontmoeten – vergelijk de scène waar Dyer een visioen heeft dat Hawksmoor in zijn kamer staat, en de opmerking van de krankzinnige tegenover Dyer ('one Hawksmoor will this day terribly shake you'). En er zijn meer voorbeelden te geven. Zo wordt Dyer aan het einde van hoofdstuk zeven (op eigen verzoek) tot bloedens toe geslagen door een prostituee. Hoofdstuk acht begint vervolgens met een droom van Hawksmoor waarin hij een vergelijkbare/dezelfde ervaring heeft: 'The skin was being stripped from Hawksmoor's back and he was trapped, shuddering, in this dream until he screamed and the scream became a telephone ringing beside him' (ibid.: 152). Net als de archeologe daalt dus ook Hawksmoor in zijn dromen soms af in de tijd.

De verwijzingen naar het irrationele en het onbewuste hopen zich op in het laatste hoofdstuk, waar Hawksmoor en Dyer uiteindelijk in elkaar opgaan. Hawksmoor is inmiddels gaan twifelen aan zijn geestelijke vermogens: 'he considered the possibility that he had gone mad' (ibid.: 210). Hij begint hardop in zichzelf te praten en rent schreeuwend over straat (ibid.: 211) – een verwijzing naar het gedrag en de geestestoestand van Ned in hoofdstuk vier.¹¹⁶ Op het moment dat Hawksmoor een verband begint te zien tussen de moorden en de kerken van Dyer, duikt het woord *dream* weer op: 'And the time before had been a dream' (ibid.: 213). Als hij de gegevens over Dyer heeft opgezocht in de encyclopedie kan hij niet helder meer denken: 'his mind wavered and fell away' (ibid.: 215). Zowel de tijd als Hawksmoor zelf beginnen nu te vervagen: "'What time is it?" he asked an old woman who walked beside him, but she stared through him as if he had become invisible' (ibid.). In het eindmonoloogje van Dyer/Hawksmoor valt ten slotte nog twee maal het woord *dream*: 'and I must have slept, for all these figures greeted me as if they were in a dream. [...] And then in my dream I looked down at myself and saw in what rags I stood; and I am a child again' (ibid.: 217). De dromer is weer kind geworden, de lineaire tijd is ongedaan gemaakt.

Wanneer ik in het nu volgende *Hawksmoor* in verband breng met de theorieën over postmodernisme van Hutcheon en McHale, dan gebeurt dat niet om 'aan te tonen' dat Ackroyds boek al dan niet als postmodernistisch moet worden gekwalificeerd. Dat zou namelijk een ontkenning zijn van het feit dat elk postmodernisme-concept slechts een constructie is: 'the referent of 'postmodernism,' the *thing* to which the term claims to refer, *does not exist*' (McHale 1987: 4). 'Het postmodernisme' heeft daarmee dezelfde status als 'de renaissance' of 'de romantiek': het zijn 'literary-historical fictions, discursive artifacts, [...] discursive constructs' (ibid.). Een theorie over het postmodernisme is dus te beschrijven als fictie over fictie, als een discursieve constructie over een andere discursieve constructie. Daarmee kan opnieuw de privilegiëring van de theorie boven de primaire tekst in twijfel worden getrokken. Het is mogelijk om aan de hand van de theorieën van Hutcheon en McHale uitspraken te doen over *Hawksmoor*, maar even zo goed is het mogelijk om aan de hand van *Hawksmoor* uitspraken te doen over de theorieën van Hutcheon en McHale.

Hutcheon ziet deze situatie – nevenschikking van theorie en literaire tekst – als een structureel kenmerk van postmodernistische literatuur, met echter de toevoeging dat dit geen *gelijkstelling* van theorie en literatuur inhoudt: 'A poetics of postmodernism would not posit any relation of causality or identity [...] between art and theory. It would merely offer [...] perceived overlappings of concern' (Hutcheon 1988: 14). Om dit toe te lichten

vergelijkt ze Lyotards tekst *Le Différend* (1983) met *Hawksmoor*: 'each enacts or performs, as well as theorizes, the paradoxes of continuity and disconnection, of totalizing interpretation and the impossibility of final meaning' (ibid.: 15). Deze beschrijving is echter evenzeer van toepassing op *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, de tekst die ikzelf in de vorige paragrafen naast *Hawksmoor* heb geplaatst. In deze en de volgende paragraaf wil ik dit toespitsen op het aspect van 'the impossibility of final meaning', door de discussie in Freuds tekst over de *Realwert* van de oerscène te koppelen aan de vraag naar de status van de Dyer-geschiedenis in *Hawksmoor*.

Het formele doel van elk anti-detective-verhaal, aldus William V. Spanos, 'is to evoke the impulse to "detect" [...] in order to violently frustrate it by refusing to solve the crime' (Spanos 1972: 154). En hoewel dit een wel erg grofmazige en generaliserende uitspraak is, beschrijft zij toch tamelijk adequaat de situatie in *Hawksmoor*. Zowel *Hawksmoor* als de lezer worden er toe aangezet om een oplossing te vinden, beiden komen bedrogen uit. Een ander verschil met de traditionele detective, afgezien van het uitblijven van een bevredigende oplossing, is de kennisvoorsprong die de lezer heeft ten opzichte van de detective in het boek. *Hawksmoor*, zo lijkt het, beschikt niet over de gegevens die naar voren komen in de oneven hoofdstukken, heeft geen weet van de parallellen tussen de achttiende en de twintigste eeuw, en wordt zich pas in het laatste hoofdstuk van het 'bestaan' van Dyer bewust.

Maar ondanks haar/zijn relatief bevoorrechte positie is ook de lezer niet in staat tot een eenduidige interpretatie te komen: is er sprake van één reeks moorden, of van twee reeksen? Indien twee, wat is dan het verband ertussen? Indien één, welke van de twee is dan fictie? Welke rol speelt Dyer bij de moorden die *Hawksmoor* moet oplossen? Wat is de aard van de parallellen tussen de achttiende en de twintigste eeuw? Wat is de status van de 'ontmoetingen' tussen Dyer en *Hawksmoor*? Wat gebeurt er in de slotscène? Wie spreekt er in de laatste alinea? De samenhang tussen deze vragen kan worden verduidelijkt door ze in een meer algemeen perspectief te plaatsen, waarbij de vergelijking met *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* weer van dienst kan zijn.

De problematiek in Freuds ziektegeschiedenis is te reduceren tot een dilemma: is er in het geval van de Wolfenman sprake van een oerscène, of van een oerfantasie?¹¹⁷ Zijn de gebeurtenissen op anderhalfjarige leeftijd realiteit, of *nachträglich* geproduceerde fictie? Dit zijn vragen naar de status van de geschiedenis van het misdrijf die ook voor *Hawksmoor* pertinent zijn: hoe interpreteren we de oneven hoofdstukken? Gaan we uit van een oerscène, waarbij de gebeurtenissen in de twintigste eeuw een afspiegeling zijn van die in de achttiende? Of gaan we uit van een oerfantasie, van een

ordenend bewustzijn in de twintigste eeuw dat, geconfronteerd met een problematische tekst, een fictieve achttiende-eeuwse geschiedenis construeert? Deze twee posities zijn te verbinden met respectievelijk Hutcheons concept van historiografische metafiction, en McHales ontologische dominant.

McHale omschrijft *Il nome della rosa* als 'a historical novel of the postmodernist type, the type that Hutcheon [...] has called "historiographic metafiction"' (McHale 1992a: 152). Hetzelfde kan gezegd worden van *Hawksmoor*: in het vervolg op *A Poetics of Postmodernism, A Politics of Postmodernism* (1989),¹¹⁸ worden de romans van Eco en Ackroyd zelfs in één adem genoemd, in verband met de 'detective-story structures in [...] fiction like *The Name of the Rose* or *Hawksmoor* (Hutcheon 1989: 42). En hoewel Hutcheon dit nergens expliciet verwoordt, dankt de roman zijn kwalificatie als historiografische metafiction (en daarmee als postmodernistisch) uiteraard vooral aan de oneven, achttiende-eeuwse hoofdstukken. Hiermee bedoel ik niet te zeggen dat Hutcheon bij een eventuele analyse uitsluitend de aandacht zou richten op dit gedeelte van *Hawksmoor* (vergelijk Hutcheon 1988: 156, waar een element uit een twintigste-eeuws hoofdstuk wordt geanalyseerd), maar dat het boek in de eerste plaats binnen haar corpus valt vanwege de historische en historiografische aspecten, en niet vanwege bijvoorbeeld de detective-structuur.¹¹⁹

Hutcheons nadruk op het verleden als tekstuele constructie (historiografisch: 'We cannot know the past except through its texts') lijkt in *Hawksmoor* inderdaad vooral in de oneven hoofdstukken naar voren te komen. Deze worden immers gepresenteerd als een door Dyer geschreven verslag van de gebeurtenissen rond de bouw van de zeven kerken. In de traditionele historische roman, aldus Hutcheon, wordt elke 'grammatical reference to the discursive situation of the utterance' (ibid.: 91) zo veel mogelijk onderdrukt, om op die manier de suggestie te wekken dat de gebeurtenissen 'zichzelf vertellen'. In historiografische metafiction wordt die schrijffactiviteit juist benadrukt, 'thereby challenging the implied assumptions of historical statement: objectivity, neutrality, impersonality, and transparency of representation' (ibid.: 92).¹²⁰ We zien dit in *Hawksmoor* onder meer terug in de metafictionele terzijdes waarmee Dyer zijn tekst lardeert:

I never had any faculty in telling a Story, and one such as mine is will be contemned by others as a meer Winter Tale (Ackroyd 1985: 13).

And so I may return from this Digression to the Narrative of my trew History: I ought in method to have informed the Reader a few pages ago of my Life as a Street-Boy [...] and so I shall go back a little to where I left off (ibid.: 49).

My Inke is very bad: it is thick at the bottom, but thin and waterish at the Top, so that I must write according as I dip my Pen (ibid.: 92).

De *Reader* uit het tweede citaat wordt ook nog aangesproken op pagina 17 ('I would tire the Reader'), pagina 20 ('if any Reader should inquire') en pagina 95 ('The Reader may wonder'). Een andere opmerking op pagina 20 suggereert bovendien dat Dyer een specifieke lezer op het oog heeft: 'But these things are not to be committed to Paper, but to be delivered by Word of Mouth, which I may do when at last I see you'. Deze lezer zou Walter Pyne kunnen zijn, met wie Dyer plannen heeft om hem in te wijden in zijn 'systeem', en die op de eerste pagina van het boek ook met *you* wordt aangesproken (cf. ibid.: 5). De opmerking kan echter ook worden geïnterpreteerd als een vooruitwijzing naar het einde van de roman. In dat geval zou *you* naar Hawksmoor verwijzen, en zou er sprake zijn van *nachträgliche* betekenisvorming.

Hutcheons concept van historiografische metafiction vestigt de aandacht op nog een ander aspect van *Hawksmoor*: de status van Dyer als protagonist van de oneven hoofdstukken. In de traditionele historische roman is de hoofdpersoon een type, in veel gevallen de grootste gemene deler van zijn tijd en plaats. Echter, 'the protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types: they are ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history' (Hutcheon 1988: 113-114). Ook Dyer, de moordenaar en satanist – 'Sathan is the God of this World and fit to be worshipp'd' (Ackroyd 1985: 21) – is te beschouwen als een persoon uit de maatschappelijke marge. In combinatie met het vorige aspect versterkt die marginaliteit en excentriciteit nog eens het subjectieve en gekleurde karakter van zijn verslag: niet alleen is het verleden slechts kenbaar via teksten, en worden die teksten gepresenteerd als het produkt van een gepositioneerd individu, maar dat individu is bovendien niet representatief voor het tijdperk en de maatschappij die hij beschrijft.

Dit alles neemt echter niet weg dat Hutcheon toch uit blijft gaan van de geschiedenis als 'a sequence of events outside texts' (Van Alphen 1989: 826). Weliswaar benadrukt ze voortdurend dat teksten de enige toegang tot de geschiedenis verschaffen, maar dit tast uiteindelijk de realiteit van de verschillende gebeurtenissen niet aan:

in arguing that *history* does not exist except as a text, [historiographic metafiction] does not stupidly and "gleefully" deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality (Hutcheon 1988: 16).¹²¹

Hutcheons standpunt kan worden vergeleken met Freuds houding in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* met betrekking tot de *Infantilszenen*: enerzijds wijst hij er op dat deze gezien moeten worden als 'Ergebnisse der Konstruktion' (GW XII: 79), anderzijds blijft hij volhouden dat er aan die constructie wel degelijk een 'vom Kinde erlebte Realität' ten grondslag ligt (ibid.: 84). In detective-termen: de geschiedenis van het misdrijf is slechts kenbaar via de tekst van het misdrijf, maar dit tast de realiteit van het misdrijf niet aan. Koppelen we dit terug naar *Hawksmoor*, dan leidt een lezing van de roman via Hutcheons concept van historiografische metafiction tot een primaat van de achttiende-eeuwse hoofdstukken, tot een interpretatie die uitgaat van een oerscène. Juist de nadruk op het verleden als tekstuele constructie versterkt het idee dat er aan de tekst van Dyer een empirische werkelijkheid ten grondslag ligt, hoe gekleurd en vervormd die ook wordt weergegeven.

Het probleem bij een dergelijke interpretatie is dat zij slechts betrekking heeft op de helft van de roman: wanneer we ervan uitgaan dat de achttiende-eeuwse mensenoffers werkelijk hebben plaatsgevonden, hoe staan deze dan in verband met de moorden in de twintigste eeuw? Als gezegd onderzoekt *Hawksmoor* in de even hoofdstukken geen eeuwenoude lijken, maar wat precies het verband is met de gebeurtenissen in de achttiende eeuw blijft onduidelijk. Allan Hollinghurst, die in zijn recensie voor *Times Literary Supplement* eveneens uitgaat van een primaat van de achttiende eeuw, suggereert dat *Hawksmoor* gelezen dient te worden als een spookverhaal:

Ackroyd has reinvented early eighteenth century London, and with it one of its greatest geniuses, Nicholas Hawksmoor. In his fictional form Hawksmoor becomes Nicholas Dyer: Nicholas Hawksmoor is the name of the present-day police officer who is possessed by his spirit (Hollinghurst 1985: 1049).

Er zou echter niet één geest, maar een heel netwerk nodig zijn om alle parallellen tussen de achttiende en de twintigste eeuw te 'verklaren'. En terwijl geesten in het algemeen prospectief opereren, vanuit het verleden in het heden verschijnen, zouden de geesten in *Hawksmoor* ook retrospectief moeten werken, om bijvoorbeeld de opmerking van de krankzinnige tegen Dyer ('one Hawksmoor will this day terribly shake you!') mogelijk te maken.

Verplaatsen we de aandacht naar de postmodernisme-opvatting van McHale, dan blijkt een analyse van *Hawksmoor* in eerste instantie langs hetzelfde traject te kunnen verlopen als McHales eigen analyse van *Il nome*

della rosa (McHale 1992a: 152-164; cf. hoofdstuk 6). Enerzijds wijst de detective-structuur van beide romans in de richting van een epistemologische dominant, anderzijds wordt die detective-structuur kortgesloten en is er (als gevolg daarvan?) 'ruimte' ontstaan – 'the text has been opened', in de formulering van McHale – voor een aantal karakteristieke postmodernistische strategieën.

De strategieën die confrontaties tussen werelden laten zien zijn in *Hawksmoor* globaal genomen dezelfde als in *Il nome della rosa*. De confrontatie tussen de historische werkelijkheid en de fictionele wereld van de roman vindt plaats in de achttiende-eeuwse hoofdstukken. Als voorbeeld van 'deliberate anachronism' (McHale 1992a: 152) in deze hoofdstukken kan de intertekst van de poëzie van Eliot worden genoemd (Fokkema 1993: 173-174). De verwante strategie van 'transworld identity' (McHale 1992a: 229) heeft in *Hawksmoor* betrekking op historische personages als de architecten Sir Christopher Wren en Sir John Vanbrugh ('Vanbrugghe' in de roman). Bij dit punt hoort ook de splitsing van de historische Nicholas Hawksmoor in de architect Dyer en de detective Hawksmoor. De polyglottische structuur van *Il nome della rosa* (ibid.: 153) heeft zijn equivalent in de 'diglottische' structuur van *Hawksmoor*: het sterk persoonlijk gekleurde, pseudo-achttiende-eeuwse Engels van Dyer versus het neutrale Engels van de contemporaine hoofdstukken. Een confrontatie-strategie die *Hawksmoor* wel en *Il nome della rosa* niet kent, is die van de verschillende raakvlakken tussen de wereld van de achttiende en die van de twintigste eeuw.

Wat de strategieën ter destabilisatie van de romanwereld betreft is de *mise en abyme* (ibid.: 157) in *Hawksmoor* misschien wel net zo veelvuldig aanwezig als in Eco's roman. Zo opent het eerste hoofdstuk met de instructies die Dyer zijn assistent Walter Pyne geeft voor het ontwerpen van een gebouw. Hij gebruikt de metafoer van een boek: 'thus a book begins with a frontispiece, then its Dedication, an then its Preface or Advertisement' (Ackroyd 1985: 5). Dyers toespraak is zo tegelijkertijd op te vatten als een uiteenzetting over *Hawksmoor*.¹²² Een vergelijkbaar voorbeeld is te vinden in het ingelaste pseudo-toneelstuk *Hospital For Fools* (ibid.: 174-181), waarin Dyer en Vanbrugghe discussiëren over onder andere waarheid, plagiaat en intertekstualiteit (cf. Fokkema 1991: 159-160). Een opmerking van Christopher Wren over krankzinnigen lijkt betrekking te hebben op de positie van de lezer van *Hawksmoor*: 'Their stories seem to have neither Head nor Tayl to them, [...] but there is a Grammar in them if I could but Puzzle it out' (Ackroyd 1985: 99). Ook een dialoog tussen Hawksmoor en een ondergeschikte suggereert meer dan enkel een mislukt grapje:

"The operation," [Hawksmoor] asked, "is it going according to the book?"
 "Yes, to the book. It's coming along nicely, sir."

“But perhaps there is no book in this case, inspector.”

“Well this is true sir, this is true.”

“I’m glad you know what is true.” Hawksmoor scratched his cheek as he spoke. He was playing a part: he knew this [...]. Others did not realise that their parts had been written for them, their movements already marked out like chalk lines upon a stage, their clothes and gestures decided in advance; but he knew such things (ibid.: 118).

Het laatste deel van het citaat kan weer gelezen worden als een verwijzing naar de spiegelingen en overlappingsen tussen de achttiende en de twintigste eeuw.

Hawksmoors overtuiging dat hij, in tegenstelling tot anderen, beseft dat alles wat hij doet al van te voren vastligt, lijkt een geval van tragische ironie te zijn: de lezer weet dat dit misschien wel letterlijk moet worden opgevat. Twee hoofdstukken en een moord verder is de inspecteur al een stuk minder zelfverzekerd:

All these events were random and yet connected, part of a pattern so large that it remained inexplicable. He might, then, have to invent a past from the evidence available – and, in that case, would not the future also be an invention? It was as if he were staring at one of those puzzle drawings in which foreground and background create entirely different images (ibid.: 157).

De laatste zin zou kunnen worden beschouwd als een *mise en abyme* voor de opbouw van *Hawksmoor*, waarbij *foreground* en *background* verwijzen naar respectievelijk de twintigste en de achttiende eeuw. De vergelijking gaat echter in zoverre niet op dat er in de roman geen sprake is van ‘entirely different images’, maar van beelden die juist tot in details op elkaar lijken. Bij een andere lezing van de zin heeft de *mise en abyme* betrekking op verschillende *interpretaties* van het boek: een *primaat* van de *foreground* (twintigste eeuw) levert een ander beeld, een andere interpretatie op dan een *primaat* van de *background* (achttiende eeuw). Is het dan mogelijk om *Hawksmoor* te interpreteren vanuit een *primaat* van de twintigste eeuw? Ik denk van wel – sterker, ik denk dat McHales idee van een “tip over” into ontological questions’ (McHale 1987: 11) in het geval van *Hawksmoor* onvermijdelijk tot een dergelijke interpretatie leidt.

McHales *tip over*, zo kwam uit zijn analyse van *Absalom, Absalom!* naar voren, heeft te maken met het spaaklopen van een epistemologische activiteit (kennis vergaren) waaruit een omslag volgt naar een ontologische activiteit (fictionaliseren): een omslag van ‘the epistemological processes of weighing evidence and making deductions’ naar ‘the imaginative projection

of what *could* [...] have happened' (ibid.: 10). Dit is in ieder geval in zoverre van toepassing op *Hawksmoor*, dat ook daar sprake is van een gefrustreerd (politie-)onderzoek waarbij 'weighing evidence and making deductions' op niets uitloopt. Het begin van de stap om het onderzoek van Hawksmoor naar de voorgrond te halen is daarmee gemaakt. Hoe verhoudt de tekst van Dyer zich nu tot dit onderzoek? Om die vraag te beantwoorden is het nodig nog een keer terug te gaan naar de hierboven geciteerde passage uit *Hawksmoor*: 'He might, then, have to invent a past from the evidence available', is de reactie van Hawksmoor op het besef dat hij niet in staat is om aan de hand van de beschikbare *clues* langs rationele weg tot een oplossing te komen. Een ontologische activiteit ('invent a past') wordt als alternatief geponeerd in geval van een epistemologisch echec.

Het 'invent a past' van Hawksmoor kan als equivalent worden gezien van 'the imaginative projection of what could have happened' door Quentin en Shreve in *Absalom, Absalom!*: 'they improvise a possible world' (McHale 1987: 10). Toch is deze activiteit minder radicaal dan misschien op het eerste gezicht lijkt. In hoofdstuk 2 heb ik gewezen op de zogeheten deducties van Sherlock Holmes die in feite abducties waren: Holmes leidt niet uit gegevens algemene regels af, maar stelt hypothesen op. Dit is ook te formuleren in termen van 'possible worlds':

when the detectives [...] make an Abduction, they must bet that the solution that they found (the Possible World of their hypothetical imagination) corresponds to the Real World. [...] In the detective novels the author (who acts in the place of God) guarantees the correspondence between the Possible World imagined by the detective and the Real World. Outside the detective novels, abductions are riskier and are always exposed to failure (Eco 1990: 160).

Ook traditionele detectives als Holmes verzinnen dus een verleden, stellen zich voor wat er gebeurd zou kunnen zijn, improviseren een Mogelijke Wereld. Deze komt echter zelden als zodanig naar voren, omdat de auteur garandeert dat de Mogelijke Wereld van de detective samenvalt met de Werkelijke Wereld. Omgekeerd – vergelijk het achtste hoofdstuk van *Absalom, Absalom!* – leidt het ontbreken van een dergelijke garantie tot een ontmaskering van de hypothetische constructie van de detective *als* Mogelijke Wereld.

De zin 'He might, then, have to invent a past from the evidence available' kan, vanuit het perspectief van McHales *tip over*, worden beschouwd als een leesaanwijzing voor *Hawksmoor*: wat gebeurt er als we de Dyer-hoofdstukken beschouwen als fictie, als een constructie van Hawksmoor? Een dergelijke interpretatie gaat uit van een primaat van de twintigste-

eeuwse hoofdstukken, meer precies van het verhaal dat gevormd wordt door de hoofdstukken zes, acht, tien en twaalf (de 'Hawksmoor-hoofdstukken'). In de oneven hoofdstukken, en ook in twee en vier, toont Hawksmoor wat er aan de moorden vooraf *kan* zijn gegaan, 'the imaginative projection of what *could* have happened'. De 'gebeurtenissen' in de achttiende eeuw vormen dan niet een oerscène, maar een oerfantasie. De breuk van anderhalve eeuw tussen de moorden van Dyer en Hawksmoors onderzoek dramatiseert het besef dat de constructie van de detective op grond van de tekst van het misdrijf (de Mogelijke Wereld) nooit volledig samenvalt met de geschiedenis van het misdrijf (de Werkelijke Wereld).

Het valt binnen deze interpretatie niet uit te maken wanneer Hawksmoor begint met fictionaliseren. Wel markeert het moment dat de gedachte over het verzinnen van het verleden bij hem opkomt, het punt in het onderzoek waar hij vraagtekens begint te plaatsen bij de door hemzelf altijd zo gepropageerde rationaliteit. Hij overweegt zelfs een opvatting over tijd en werkelijkheid die opmerkelijke overeenkomsten vertoont met het wereldbeeld van Dyer: 'could it be that the world sprang up around him only as he invented it second by second and that, like a dream, it faded into the darkness from which it had come as soon as he moved forward?' (Ackroyd 1985: 158). Ook deze zin kan gelezen worden als een aanwijzing dat de wereld van het boek voortkomt uit het bewustzijn van Hawksmoor. 'The darkness from which it had come' krijgt twintig pagina's verder een echo in Dyers 'the dark of Time from which we come and to which we will return' (ibid.: 178). De overeenkomsten tussen deze opvattingen zijn echter minder opmerkelijk wanneer we uitgaan van één bewustzijn in plaats van twee.

Het einde van hoofdstuk twaalf blijft bij deze interpretatie de belangrijkste scène van het boek, omdat hier de feiten ophouden en de fictie begint. Hawksmoor is volledig vast komen te zitten met zijn onderzoek en loopt in overspannen toestand over straat. Hij is op weg naar de kerk van Little St Hugh – een niet-bestaande kerk, de enige die niet door de historische architect Hawksmoor is gebouwd. In deze fictieve ruimte ontmoet hij dan zijn personage, Dyer: 'And when they spoke they spoke with one voice'. Het nulpunt tussen de geschiedenis van het misdrijf en de geschiedenis van het onderzoek is bereikt, Hawksmoor zal gaan spreken met de stem van Dyer, hoofdstuk één kan beginnen. Net als in *Les Gommies* en 'Death and the Compass' worden ook in *Hawksmoor* daarmee de consequenties getrokken uit de metaleptische en cyclische structuur van het traditionele detective-verhaal: het misdrijf wordt voortgebracht door het onderzoek, en begint op het moment dat het onderzoek eindigt. De detective schept de dader, Dyer is het produkt van Hawksmoors fantasie. Ook zijn taalgebruik is een vervalsing, 'a vigorous, eccentric pastiche style, of the late seventeenth as much as of the eighteenth century' (Hollinghurst

1985: 1049). Dyers voortdurende nadruk op zijn schrijfactiviteit leidt de aandacht af van de werkelijke 'auteur', Hawksmoor – maar stuurt die aandacht er via een omweg toch weer naartoe.

Enkele fundamentele vragen met betrekking tot *Hawksmoor* kunnen nu worden beantwoord. Er is sprake van één reeks mysterieuze moorden, gepleegd in de twintigste eeuw in de buurt van kerken van dezelfde architect en onderzocht door een inspecteur van de Londense politie.¹²³ Deze weet zich geen raad met een aantal aspecten van de misdrijven, hij verliest zijn greep op de zaak en raakt overspannen. In die toestand verzint hij een vers van het verleden waarin de architect van de kerken een satanist is die een aantal mensenoffers heeft gebracht, en waarin de moorden die hij moet onderzoeken de offers van de architect spiegelen. De anonieme verteller van de even hoofdstukken kan dus worden geïdentificeerd als de inspecteur zelf – heterodiegetisch in de hoofdstukken twee en vier, homodiegetisch in zes, acht, tien en twaalf. Ook de parallellen tussen de twee eeuwen vallen op hun plaats, want zij zijn het produkt van het ordenend bewustzijn van een schrijver (de inspecteur) die het er juist om te doen is een contact te suggereren tussen gebeurtenissen in de achttiende en in de twintigste eeuw. Meer in het algemeen komen de confrontaties tussen de werelden van de achttiende en van de twintigste eeuw voort uit het spaaklopen van de detective-activiteit, zijn ze het gevolg van een *tip over* die heeft plaatsgevonden van *telling* naar *showing* (McHale 1987: 10).

'Thus,' kunnen we Brooks' opmerking over *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* herhalen, 'in the place of a primal scene we [...] have a primal phantasy, operating as event by deferred action' (Brooks 1979: 77). Freud suggereerde in zijn voetnoten dat de Wolfenman misschien twee copulerende dieren had gadeslagen, en op grond daarvan de scène met de ouders construeerde:

Es gab jetzt ein nachträgliches Verständnis jener vielleicht vor wenigen Wochen oder Monaten empfangenen Eindrücke [...]. Eine reale Szene vom Beisammensein der Eltern [wurde] in der Erinnerung aufgesucht [...], welche sich mit der Koitusituation verschmelzen ließ (GW XII: 87-88).

In het geval van *Hawksmoor* kunnen we de copulerende dieren vervangen door de moorden die de inspecteur moet onderzoeken. Op grond van zijn kennis over de omstandigheden rond de moorden verleent hij *nachträglich* betekenis aan een in zichzelf onschuldige gebeurtenis in het verleden, de bouw van de kerken die het decor van de misdrijven vormen. Ook de inspecteur zoekt een 'reale Szene' op (niet in zijn herinnering, maar in een encyclopedie) die zich laat verbinden met de moorden: omdat alle slachtoffers gevonden zijn in of in de buurt van kerken van dezelfde

architect, fantaseert hij een oerscène waarbij die architect ook de moordenaar is.

Ik heb in het voorgaande twee mogelijke lezingen van *Hawksmoor* gegeven, respectievelijk gebruik makend van Hutcheons concept van historio-grafische metafiction, en van McHales idee van een kortgesloten epistemologische activiteit en een daaruit voortvloeiende “tip over” into ontological questions’. Centraal stond de vraag naar de status (realiteit of fictie) van de oneven hoofdstukken, die in Ackroyds roman op een vergelijkbare manier fungeren als de oerscène in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*. De interpretatie via Hutcheon gaat uit van Dyer als de schrijver van de oneven hoofdstukken, en van een aan diens tekst ten grondslag liggende empirische werkelijkheid. De interpretatie via McHale probeert aannemelijk te maken dat Dyer, diens tekst en de daarin beschreven gebeurtenissen het produkt zijn van de fantasie van ‘Hawksmoor’. Het valt uiteraard niet definitief uit te maken welke van beide interpretaties de juiste is: net als in het geval van Freuds oerscène moet de discussie over de status van de oneven hoofdstukken met een *non liquet* worden besloten.

Freud erkent in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* dat dit weliswaar onbevredigend is (GW XII: 131), maar voert aan dat het uiteindelijk voor de structuur van de neurose geen verschil maakt of de oerscène nu op realiteit of op fantasie berust. Kunnen we dan in analogie ook stellen dat het voor de structuur van *Hawksmoor* geen verschil maakt wat de status van de oneven hoofdstukken is? In eerste instantie lijkt dit niet het geval: het maakt voor het verhaal dat de lezer construeert – gedeeltelijk verteld door Dyer of geheel verteld door ‘Hawksmoor’ – wel degelijk uit welke interpretatie wordt gekozen. Ik denk echter dat we de term ‘structuur’ hier niet moeten beperken tot één niveau (het verhaal), maar moeten zien als het geheel van tekst, verhaal en geschiedenis, met de nadruk op de wisselwerking tussen die niveau’s. Dat geheel is in het geval van *Hawksmoor* te omschrijven als ‘a structure of indecidability which can offer only a framework of narrative possibilities rather than a clearly specifiable plot’ (Brooks 1979: 77). De twee interpretaties zijn vanuit dit perspectief twee pogingen om tot een ‘clearly specifiable plot’ te komen, twee constructies van zo’n plot. De structuur van onbeslisbaarheid van *Hawksmoor* staat enerzijds toe dat bepaalde verbanden worden gelegd, en zet daar zelfs toe aan (door het detective-element), maar zorgt er tegelijkertijd voor dat interpretaties nooit definitief en stabiel zijn.

Elke interpretatie is dus een constructie, maar dat wil nog niet zeggen dat het niet mogelijk zou zijn om op grond van bepaalde criteria de voorkeur te geven aan de ene interpretatie boven de andere: ‘Just because there are many possible constructions [...], this does not mean that all constructs are

equally interesting or valuable, or that we are unable to choose among them' (McHale 1987: 4). Als criteria om de ene constructie boven de andere te verkiezen noemt McHale onder meer coherentie, produktiviteit en reikwijdte (*scope*).¹²⁴ Van de twee door mij uitgewerkte interpretaties lijkt met name op dat laatste punt de lezing die uitgaat van een primaat van de twintigste eeuw superieur te zijn: zij heeft betrekking op de roman als geheel, en niet slechts op de achttiende-eeuwse hoofdstukken. We zouden bovendien kunnen stellen dat de interpretatie via McHale de interpretatie via Hutcheon omvat, en dus ook in die zin een grotere reikwijdte heeft. De hele situatie van Dyer als maatschappelijke buitenstaander die optekent waar zijn verwrongen satanistische ideeën toe hebben geleid, blijft gehandhaafd binnen de interpretatie via McHale. Het enige dat daarbij gebeurt is dat er een niveau wordt toegevoegd, dat de schrijvende Dyer ingebed is in het verhaal van de schrijvende 'Hawksmoor'.

We komen hier op een punt waar de twee interpretaties van *Hawksmoor* iets duidelijk maken over de manier waarop de theorieën van Hutcheon en McHale zich tot elkaar verhouden. Hutcheons kritiek op McHale betrof met name diens onderscheid tussen epistemologische (modernisme) en ontologische (postmodernisme) vragen: 'Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of that past?' (Hutcheon 1988: 50). Die laatste vraag klinkt echter ietwat merkwaardig uit de mond van iemand die in hetzelfde boek herhaaldelijk beweert dat 'the past really did exist' (ibid.: 92), dat het postmodernisme 'does not deny the existence of the past' (ibid.: 20). Met dergelijke uitspraken geeft zij aan dat de vraag naar de ontologische status van het verleden binnen haar postmodernisme-constructie juist *niet* meer gesteld hoeft te worden. Hutcheon gaat niet uit van *mogelijke* werelden die door teksten worden gegenereerd, maar van teksten die representeren wat zij beschouwt als de *werkelijke* wereld, het 'empirische verleden': 'the past *really* did exist'. Ze heeft al een ontologie afgebakend ('*the past*'), die ze privilegieert boven andere ontologieën.

Eenzelfde privilegiëring vormt de kern van een interpretatie van *Hawksmoor* die uitgaat van een primaat van de achttiende eeuw, waarbij Dyer een – weliswaar vervormde – weergave geeft van ware gebeurtenissen, van *het* verleden. Binnen de interpretatie die uitgaat van een *tip over*, van de achttiende- eeuwse hoofdstukken als een constructie van een twintigste-eeuws bewustzijn ('Hawksmoor'), wordt *het* verleden tot *een* verleden: 'invent a past'. In het eerste geval is de representatie instabiel, in het tweede geval de gerepresenteerde ontologie. *Hawksmoor* laat de beperkingen van Hutcheons positie zien, in de zin dat een interpretatie die uitgaat van een achttiende-eeuwse realiteit, een geringere reikwijdte heeft dan een waarbij de oneven hoofdstukken gelezen worden als een fictionele constructie. Dit

wil echter niet zeggen dat de aspecten van de tekst waarop die eerste interpretatie de aandacht vestigt, er niet meer toe zouden doen. Hutcheons centrale vraag ('How do we know the past?') en het antwoord dat historiografische metafiction volgens haar op die vraag geeft ('We cannot know the past except through its texts') blijven van belang, ook binnen een interpretatie die uitgaat van 'a past' in plaats van 'the past'.

Analoog hieraan zou ik willen stellen dat, meer in het algemeen, Hutcheons benadering van het postmodernisme een geringere reikwijdte heeft dan die van McHale, maar dat dit geen diskwalificatie inhoudt van haar benadering. De vraag naar de mogelijkheid om 'het' verleden te kennen is pas zinvol na de afbakening van dat verleden, van een specifieke ontologie: 'Truth questions make sense *after* a world is demarcated' (Van Alphen 1989: 827, noot 3). McHale legt de nadruk op de relaties tussen verschillende ontologieën in postmodernistische teksten, terwijl Hutcheon zich concentreert op de relatie tussen bepaalde postmodernistische teksten – historiografische metafiction – en één bepaalde ontologie – *het* (empirische) verleden. Van Alphen komt tot de conclusie dat 'Hutcheon's approach is not opposed to McHale's [...], but is a further elaboration of it' (ibid.). Ik wil mij bij die conclusie aansluiten, echter met de kanttekening dat Hutcheons benadering een uitwerking en uitbreiding is *van bepaalde aspecten* van die van McHale.¹²⁵

In het vorige hoofdstuk suggereerde ik dat er mogelijkheden waren om, met enkele kleine aanpassingen, de theorieën van zowel Hutcheon als McHale te verbinden met de problematiek van anti-detectives. In Hutcheons geval dient 'geschiedenis' dan niet alleen opgevat te worden als een reeks buitentekstuele gebeurtenissen, maar ook als narratologische categorie. In het geval van McHale kan een eventuele breuk tussen tekst en geschiedenis als een ontologische breuk worden beschouwd. De epistemologische detective-activiteit loopt in *Hawksmoor* spaak door een reeks misdrijven die elke logica tart, een tekst die zich niet meer met een geschiedenis laat verbinden. De noodoplossing van 'Hawksmoor', de fictionele constructie van een mogelijke geschiedenis, dramatiseert in letterlijke zin deze ontologische breuk. In plaats van het verhaal van het misdrijf te *vertellen*, dat tekst en geschiedenis binnen één ontologie samenbrengt, *toont* de detective twee ontologieën, het begin van de achttiende eeuw en het einde van de twintigste, waartussen wel een verband lijkt te bestaan maar die logisch en chronologisch onverenigbaar zijn. Binnen deze interpretatie van de roman via McHales idee van een *tip over*, wordt het tevens zinvol om Hutcheons theorie een narratologische wending te geven. Ook anti-detectives laten dan zien dat 'history does not exist except as a text', dat elke geschiedenis een constructie is op grond van een tekst.

8 Kardinale bekentenissen

In Robbe-Grillet's *Les Gommages* stellen Wallas en commissaris Laurent herhaaldelijk hypothesen op met betrekking tot de vermeende moord op Daniel Dupont. Sommige van deze hypothesen komen meer of minder duidelijk als zodanig naar voren, via zinnestelsels als 'Wallas s'efforce d'imaginer la scène' (Robbe-Grillet 1963c: 188) of 'Et toute la scène se reconstitue' (ibid.: 205), waarna de scène in kwestie wordt beschreven. Andere verschijnen onaangekondigd in de tekst, na bijvoorbeeld een regel wit of aan het begin van een nieuw hoofdstuk, en worden pas achteraf als mentale constructies van de personages ontmaskerd (ibid.: 141-143, 172-174). Met name deze tweede soort is in verband te brengen met wat McHale 'narrative self-erasure' noemt (1987: 101): gebeurtenissen worden door de tekst opgeroepen, om even later weer te verdwijnen. Het duidelijkste voorbeeld, dat ik al eerder aanhaalde in hoofdstuk 4, is te vinden aan het begin van hoofdstuk drie van *Les Gommages*, waar het huis van Dupont wordt beschreven op de avond van de 'moord'. De huishoudster maakt de maaltijd klaar, terwijl Dupont op zijn studeerkamer zijn geweer schoonmaakt en zich voorbereidt op zijn zelfmoord, die op een ongeluk moet lijken:

Tout est en ordre. Dupont n'a plus qu'à descendre dîner. Il doit paraître d'humeur égale pour que la vieille Anna ne soupçonne rien. Il donne des ordres pour le lendemain; il règle, avec sa précision coutumière, quelques détails désormais sans importance.

A sept heures et demie il remonte et, sans perdre une minute, il se tire un balle dans le cœur.

Ici Laurent s'arrête; il y a toujours quelque chose qui n'est pas clair: Dupont est-il mort sur le coup, ou non? (Robbe-Grillet 1963c: 142-143).

Pas met het lezen van 'Ici Laurent s'arrête' beseft de lezer dat het voorafgaande een voorstelling van Laurent is van wat er de vorige avond gebeurd *zou kunnen zijn*, geen beschrijving van wat er gebeurd *is*. Op dat moment verdwijnen de gebeurtenissen als gebeurtenissen: de huishoudster die de tafel dekt, Dupont die zijn geweer schoonmaakt, dit alles blijkt het produkt te zijn van Laurents fantasie.

Volgens McHale is 'narrative self-erasure' aanwijsbaar in een groot aantal postmodernistische teksten. Hij voegt hier echter onmiddellijk aan toe dat het postmodernisme zeker niet het monopolie op deze strategie bezit: 'It also occurs in modernist narratives, but here it is typically framed as mental anticipations, wishes, or recollections of the characters' (McHale 1987: 101). Van zo'n 'stabilizing frame' (ibid.) is ook in *Les Gommages* sprake, aangezien

daar altijd een bewustzijn voorhanden is waaraan de hypothesen kunnen worden toegeschreven. Veel moeilijker ligt de situatie in het geval van *Hawksmoor*, waar de interpretatie van het boek voor een belangrijk deel juist afhangt van de vraag of de achttiende-eeuwse hoofdstukken op gebeurtenissen gebaseerd zijn, dan wel het produkt zijn van de fantasie van 'Hawksmoor'. Het organiserende bewustzijn is hier niet meer expliciet gegeven, en het is aan de lezer om al dan niet van het bestaan ervan uit te gaan. De achttiende eeuw in *Hawksmoor* 'flickers in and out of existence' (ibid.: 18), afhankelijk van de interpretatie die de lezer kiest.

Hoewel een dergelijke interpretatie nooit definitief kan zijn, blijft de keuze van de lezer beperkt tot twee alternatieven: de oneven hoofdstukken in *Hawksmoor* zijn wel of niet op gebeurtenissen gebaseerd, zijn waar of niet waar. De roman gehoorzaamt met andere woorden aan de zogeheten 'law of the excluded middle': er is geen 'third alternative', geen 'mode of being between existence and nonexistence' (ibid.: 106). Er zijn echter ook postmodernistische teksten waar deze wet niet meer van kracht is, 'in which events apparently both do and do not happen, or in which the same event happen in two irreconcilably different ways' (ibid.). Het paradigma van dit soort teksten, aldus McHale, is 'The Garden of Forking Paths' (1941) van Borges. In dit verhaal is sprake van een Chinese schrijver, Ts'ui Pên, van wiens werk slechts enkele fragmenten zijn overgeleverd. Daaruit blijkt dat hij werkte aan een roman waarin bepaalde gebeurtenissen tegelijkertijd wél en niet plaatsvinden:

Fang, let us say, has a secret; a stranger calls at his door; Fang resolves to kill him. Naturally, there are several possible outcomes: Fang can kill the intruder, the intruder can kill Fang, they both can escape, they both can die, and so forth. In the work of Ts'ui Pên, all possible outcomes occur; each one is the point of departure for other forkings (Borges 1985c: 51).

Ts'ui Pên's verhaal is een blauwdruk voor een uiteindelijk onmogelijke, waneindige tekst. McHale geeft vervolgens aan hoe bepaalde postmodernistische romans en verhalen de grondidee van Ts'ui Pên – elkaar uitsluitende narratieve mogelijkheden worden simultaan gerealiseerd – in zeer beperkte mate in praktijk proberen te brengen.

Het zal geen toeval zijn dat het geciteerde voorbeeld van Fang en de vreemdeling niet zomaar een verhaal, maar een detective-verhaal suggereert – ook voor Borges geldt de detective kennelijk als 'narrative of narratives', al exemplarisch voor narrativiteit als zodanig. Juist in detective-verhalen is het van belang uit de verschillende *mogelijke* verhalen van het misdrijf (X is de dader, Y is de dader, Z is de dader, het is een ongeluk, het is zelfmoord, etcetera) het *ware* verhaal te isoleren. De initiële structuur van het

traditionele detective-verhaal kan dan ook beschreven worden als een omgekeerde 'garden of forking paths': de narratieve mogelijkheden komen samen in het misdrijf, en het is de taak van de speurder ze één voor één als onwaar te ontmaskeren tot hij uiteindelijk de waarheid overhoudt.¹²⁶ In de woorden van Sherlock Holmes: 'Eliminate all other factors, and the one which remains must be the truth' (Doyle 1981: 92).¹²⁷

Door deze *forking paths*-structuur geeft de traditionele detective zelf al de aanzet tot een mogelijke 'postmodernisering': wat gebeurt er met het genre als de werkelijkheid haar ontologisch monopolie verliest, als het waarheidsgehalte van de verschillende mogelijke verhalen van het misdrijf niet meer op grond van een relatie met de werkelijkheid beoordeeld kan worden? Het verhaal van Borges geeft aan dat het project van Ts'ui Pên, in de ogen van een sceptische beschouwer, alleen kan bestaan als een per definitie onvolledige hoeveelheid teksten, 'an indeterminate heap of contradictory drafts' (Borges 1985c: 50). Deze teksten betekenen niet meer *door* hun relatie met de werkelijkheid (wat ze inderdaad tegenstrijdig zou maken), maar *in* hun relatie tot elkaar. Dat dit vérstrekkende gevolg heeft voor de manier waarop de narratologische categorieën van tekst, verhaal en geschiedenis zich verhouden wil ik in het nu volgende laten zien aan de hand van een analyse van Willem Brakmans roman *De vadermoorders* (1989). In die roman wordt de 'law of the excluded middle' overtreden via een misdrijf dat tegelijkertijd wel, niet, en op verschillende manieren gepleegd lijkt te zijn. Allereerst zal ik echter kort aangeven hoe Brakmans werk in het algemeen, en *De vadermoorders* in het bijzonder, in verband te brengen is met het postmodernisme.

Het oeuvre van Brakman, die in 1961 debuteerde met de roman *Een winterreis*, laat volgens de meeste beschouwers een overgang zien van een psychologisch-realistische naar een postmodernistische fase.¹²⁸ Die overgang heeft volgens Van Alphen te maken met het optreden van 'grensoverschrijdingen [...] op allerlei niveaus en tussen allerlei gebieden':

Personages verdubbelen zich of gaan juist samenvallen. De hiërarchie tussen narratieve niveaus wordt omgekeerd of weggevaagd, ingebedde verhalen lossen zich op in de primaire geschiedenis; afbeeldingen op schilderijen voegen zich in de romanwereld. Teksten van Brakmans voorgangers duiken op in de zijne (Van Alphen 1988: 17).

Zoals Van Alphen ook zelf opmerkt sluiten dergelijke 'grensoverschrijdingen' nauw aan bij McHales postmodernisme-concept, in de zin dat ze bijna alle op de een of andere manier een vermenging van traditioneel gescheiden ontologieën inhouden. Maar de genoemde kenmerken van Brakmans

postmodernistische fase verschijnen niet uit het niets: ze komen voort uit bepaalde elementen die al aanwijsbaar waren in de psychologisch-realistische fase.

Ook in die eerste fase spelen het *vertellen*, de *herinnering* en de *verbeelding* al een overheersende rol, uiteraard in samenhang met elkaar. Herinneren en verbeelden zijn in Brakmans werk twee nauw verwante bezigheden, enerzijds omdat herinneren een vorm van verbeelding is (namelijk de verbeelding van het eigen verleden), anderzijds omdat elke verbeelding altijd op herinneringen teruggrijpt – aan persoonlijke belevenissen, maar ook aan kunstwerken en literatuur. Vervolgens dient die verbeelde herinnering of herinnerde verbeelding ook aan anderen medegedeeld te worden, verteld te worden, en deze bezigheid komt meer en meer centraal te staan. In Brakmans romans ‘wordt op exuberante wijze verteld. Zijn hoofdpersonen zijn doorgaans oeverloze zwammers die het vertellen niet kunnen laten’ (Van Alphen 1990: 93). Dit aspect is in het vroege werk nog psychologisch gefundeerd: de personages worden voorgesteld als maatschappelijk geïsoleerde eenlingen, die zich superieur voelen aan hun omgeving. Desalniettemin beseffen ze dat ze anderen (vrienden, maar ook vage kennissen of zelfs volslagen vreemden) nodig hebben om als klankbord te fungeren, zodat ze in het vertellen zichzelf kunnen bevestigen: zijn is gehoord worden.¹²⁹

In het latere werk valt die psychologische legitimatie weg, en neemt de verbeelding het over van de aanvankelijk realistische setting. Het verdubbelen of samenvallen van personages, het zich vermengen van narratieve niveaus, de actieve rol van afbeeldingen en de interferentie met andere teksten, dit alles vloeit voort uit het consequent en radicaal dóórdenken van het subject- en wereld-scheppende vermogen van taal. Wie vertelt, vertelt zichzelf, geeft zichzelf vorm in zijn vertelling. Wie twee verschillende verhalen vertelt verdubbelt zich dus, maar twee personen die hetzelfde verhaal vertellen gaan juist in elkaar op. Wie vertelt legt bovendien zijn verbeelding op aan de wereld en ondermijnt daarmee zowel de traditionele hiërarchie die de realiteit boven de verbeelding plaatst, als de wetten die de realiteit stelt aan narratieve en ontologische grenzen. Maar het blijft noodzakelijk dat de verteller ook gehoord wordt, waarmee de toehoorder de bestaansvoorwaarde is van zowel subject als wereld. Zij/hij is degene die interpreteert, betekenis verleent, en met haar/hem staat of valt het vertelproject (cf. Van Alphen 1988: 218-219).

De rol van toehoorder wordt met name in het latere werk regelmatig vervuld door vertegenwoordigers van politie en justitie: agenten, rechters en detectives. Deze hebben beroepshalve te maken met het aanhoren van verhalen, verklaringen en bekentenissen (Wynia 1991: 33-35), maar zijn tegelijkertijd ook *personages* die zich uit de aard van ‘hun’ genre (de

detective) bezighouden met het leggen van relaties tussen verhalen en gebeurtenissen. Een eerste voorbeeld hiervan verschijnt aan het einde van de eerste fase met *Kind in de buurt* (1972). In deze roman raakt de kunstenaar Jan Oud, die zowel artistiek als in zijn privé-leven op een dood spoor is beland, geobsedeerd door de verdwijning van een meisje bij hem uit de buurt. Gesuggereerd wordt dat Oud zich met de dader identificeert en zich probeert voor te stellen wat er met het meisje gebeurd zou kunnen zijn, maar niet uitgesloten is dat hij wérkelijk iets met het misdrijf te maken heeft. Oud voert gesprekken met rechercheur Ketel van de plaatselijke politie, en wordt vanwege zijn verdachte gedrag later ook door deze verhoord. En al laat Ketel hem lopen, Oud slaagt er in zoverre in zijn verbeelding aan de werkelijkheid op te leggen dat de andere buurtbewoners wél in zijn schuld zijn gaan geloven en hem lynchen.

Kind in de buurt is nog overwegend realistisch te noemen, want hoewel onduidelijk blijft of Oud nu wel of niet betrokken is bij de verdwijning van het meisje, is er wel degelijk sprake van een concreet misdrijf en van een serieus politie-onderzoek dat de waarheid boven tafel wil hebben. Rechercheur Ketel keert terug in achtereenvolgens *Ansichten uit Amerika* (1981), *Een weekend in Oostende* (1982) en *Leesclubje* (1985), maar in deze romans zijn de misdrijven aanmerkelijk schimmiger. Zo bezoekt de onduidelijke ik-figuur uit *Leesclubje* de begrafenis van zijn vroegere geliefde Edie, en wordt hij dermate jaloers op de weduwnaar Colijn dat hij hem vermoordt en letterlijk zijn identiteit aanneemt. Enige tijd later wordt 'Colijn' door Ketel en diens collega Beil gearresteerd, onder verdenking van de moord op Edie. Er komt een rechtszitting, waar de beklaagde een uitgebreide en omslachtige bekentenis aflegt, om ten slotte te worden vrijgesproken door de rechter die diep onder de indruk is:

De rechter stond op, legde een arm om mijn schonkige schouders en drukte mij even warm tegen zich aan. "Wat een prima requisitoir," zei hij met een prijzend en omkwabd mondje, "waarachtig ik denk dat ik er maar een vrijspraak van maak, de zaak laat rusten of in de doofspot stop. U neemt ons toch niet kwalijk dat we u wilden ophangen?" (Brakman 1985: 177-178).

Net als Oud slaagt dus ook de verteller van *Leesclubje* er ondanks verwoede pogingen niet in de autoriteiten van zijn schuld te overtuigen: hij die dacht betekenis aan zichzelf en zijn bestaan te kunnen geven door zich als de moordenaar van zijn geliefde te presenteren, voelt zich ellendig en vernederd wanneer hij als vrij man de rechtszaal mag verlaten (ibid.: 179). De roman beschrijft een mislukte poging tot zelf-legitimatie, en de detective-elementen staan in dienst van deze problematiek.

In *De vadermoorders* neemt inspecteur Duck van Scotland Yard de fakkel over van zijn collega Ketel waar het gaat om het lenen van een luisterend oor aan verdachte personen die, in de woorden van Van Alphen, 'het vertelen niet kunnen laten'. Over Duck, die al eerder een bijrol vervulde in Brakmans vorige roman *Heer op kamer* (1988), wordt vermeld dat hij samenvalt 'met beeld, symbool en teken van alles wat in de Engelse detectiveliteratuur met zoveel succes in mistig Londen had rondgespeurd' (Brakman 1989: 16). Duck is naar het Vaticaan geroepen om de schuldige(-n) aan te wijzen achter de moord op de paus, hoewel niet zeker is of deze wel is vermoord, en zelfs niet of hij wel dood is. De inspecteur krijgt hulp van een zekere Pirandello, 'behorend tot de Vigilanza en belast met het toezicht op de gendarmerie' (ibid.), en beperkt zijn onderzoek voornamelijk tot het ondervragen van de vier hoofdverdachten. Dit zijn de kardinalen Paupini, Violardo, Talacryn en De Fürstenberg, die hem onthalen op bizarre verhalen over zichzelf, elkaar en de paus. In het laatste hoofdstuk dankt Duck alle in besloten vergadering bijeengekomen geestelijken nog eens 'voor hun openhartig belijden' (ibid.: 144), en daarmee eindigt zowel het onderzoek als de roman. Er worden geen arrestaties verricht.

Aanvankelijk krijgt de lezer van *De vadermoorders* de indruk dat er sprake is van een traditionele detective-situatie, waarbij de dader zich ophoudt onder een groep mensen in een afgesloten ruimte (landhuis, boot, trein, eiland; cf. Cawelti 1976: 96-98):

Men sloot de poorten af, de grote smeedijzeren hekken met de vergulde heiligenkoppen dreunden dicht en iedereen die daarna meende in het paleis te moeten zijn had zich maar te onderwerpen aan het onderzoek waarvan de nauwgezetheid waarborgt dat het te laat wordt uitgevoerd (Brakman 1989: 10).

Deze indruk wordt echter vrijwel onmiddellijk weer ondergraven: 'De Zwitserse lijfgarde betrok nadrukkelijk de wacht, versterkt door een paar gendarmes, die met waakzame pas hun ronde liepen, de kaartjes controleerden en verstoken bij een hoek de bezoeker danig in de gaten hielden' (ibid.) – het Vaticaan blijft kennelijk functioneren als toeristische attractie waar iedereen in en uit kan lopen. Binnen het detectivepatroon verliest de ondervragingsstrategie van Duck dan ook eigenlijk al veel van zijn nut: de werkelijke moordenaar kan al lang verdwenen zijn, terwijl het juist essentieel is voor een onderzoek in een afgesloten ruimte dat de dader zich nog onder de aanwezigen bevindt. Zo wordt het lichaam van de paus gevonden door een zekere zuster Balthasar, maar als de inspecteur haar wil ondervragen zegt Pirandello dat zij naar 'de zusters achter 't Hofje [is] gebracht om eens helemaal tot rust te komen' (ibid.: 20), waardoor zij niet bereikbaar is.

En zo gaat het voortdurend in *De vadermoorders*: detective-elementen (meestal van de uiterst clichématige soort) steken her en der de kop op, maar functioneren voornamelijk als 'beeld, symbool en teken van [...] de Engelse detectiveliteratuur'. Er is sprake van een stomp voorwerp (ibid.: 32, 96), de laatste blaadjes uit de agenda van de paus zijn verdwenen (ibid.: 21), er wordt tweemaal een zinloze aanhouding verricht (ibid.: 11, 19), en als toppunt is men het er over eens dat de moord uitermate vakkundig is gepleegd, 'vakkundig in die zin dat niemand wist wie het had gedaan, ook niet precies waar of wanneer, ja, het was zelfs niet geheel zeker of de Heilige Vader inderdaad wel het hoekje om was gegaan' (ibid.: 9). De logica van de traditionele detective is hier dus niet van toepassing, en Duck doet met het vorderen van de roman dan ook steeds minder moeite om via deze weg tot een oplossing van de zaak te komen.

Het falen van de logica wordt veroorzaakt door het botsen en door elkaar heen lopen van verschillende werelden en realiteitsniveau's in *De vadermoorders* – vergelijk Van Alphen's eerdergenoemde 'grensoverschrijdingen op allerlei niveaus en tussen allerlei gebieden'. Dit heeft tot gevolg dat een redenatie die geldig is binnen het ene niveau zijn geldigheid verliest binnen het andere. Eén van die botsingen vindt plaats tussen de wereld van de detective – vooral van de *detectiveliteratuur* – en de wereld van het Vaticaan, van de kerk. Die botsing heeft met name betrekking op de kwestie van de schuldvraag: 'schuld' heeft binnen de misdaadliteratuur een andere betekenis dan binnen een religieus discours. Dit komt bijvoorbeeld naar voren in een gesprek tussen Duck en kardinaal Violardo, die zojuist zijn versie van de dood van de paus heeft gegeven:

"Dus dan gaat kardinaal Paupini vrijuit?" zei inspecteur Duck, die zijn notitieboekje greep.

"In zekere zin," zei Violardo met een klein mondje, "de mens is niet alleen schuldig om wat hij heeft misdaan, maar ook om wat hij zou kunnen doen" (ibid.: 48).

Violardo ziet dan ook liever dat er een kerkelijk onderzoek naar Paupini wordt uitgevoerd.

Naast deze nog voorstelbare confrontatie van werelden in figuurlijke zin vinden er ook letterlijk vermengingen van realiteitsniveaus plaats. De al dan niet vermoorde paus in kwestie wordt al vroeg in het boek, in een verder contemporaine context, geïdentificeerd als Innocentius de Tiende (ibid.: 10), terwijl de historische Innocentius X leefde van 1574 tot 1655. En hoewel dit opnieuw een geval lijkt van wat McHale 'deliberate anachronism' dan wel 'transworld identity' noemt (McHale 1992a: 152), is er meer aan de hand. Van Innocentius X bestaat een beroemd portret van Velazquez uit 1650, dat

op zijn beurt het uitgangspunt vormde voor een reeks schilderijen van de Engelse schilder Francis Bacon. Het is één van die schilderijen, Bacons *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X*, dat Duck (via een regelrechte ontologische breuk) binnenstapt als hij een kijkje gaat nemen bij het lichaam van de paus. Hij ziet een gestalte in een stoel onder een soort laken of gaas, 'even verhullend als onthullend':

Na wat gegoochel met de lamp zag Duck dat de handen, die om de leuningen waren gekrampt, in witte handschoenen staken, en eerst toen hij dat had vastgesteld verduidelijkte zich onder het waas de gestalte van de Paus. [...] Onder of achter de tule, die opeens aandeed als witte rijp, staarde Zijne Heiligheid hem aan, maar waarachtig alleen hem; met zwarte ooggeten waarin even de fonkeling van een lorgnet, een naar voren springende neus en met wijd opengesperde mond (Brakman 1989: 26-27).

Het is onder meer om deze versmelting van schilderij en romanwereld dat niet uitgemaakt kan worden of de paus 'nou keek of niet, leefde of niet leefde' (ibid.: 26).

Vervolgens beschrijven ook de kardinalen, wanneer zij over de paus spreken, meerdere malen werk van Bacon dat verwant is met en/of refereert aan de *Study* uit 1953. Soms zijn de verwijzingen nauwelijks verhuuld, zoals in de beschrijving van de paus door kardinaal Paupini die 'over musea, monumenten en pauselijke galerijen gaat' (ibid.: 61):

"Zijn hoofd was [...] gehalveerd, boven de omdonkerde ogen en het felle boogje van de lorgnet was er niets meer. Het restant van zijn Heilige hoofd had hij naar rechts gedraaid, zodat zijn borende ogen veel wit lieten zien. De onderhelft van zijn gezicht was door een melkachtig beslag overtrokken, alsof luchtig aangestroken met onverdund loodwit [...]. Voor mijzelf noemde ik dat 'hoofd drie'" (ibid.: 87).

Het schilderij in kwestie is *Head III* uit 1949. Een geheimzinnige biechteling (naar Duck vermoedt kardinaal De Fürstenberg) beschrijft vervolgens *Pope I* (1951):

"Het spijt me dat ik het zeggen moet, maar Zijne Heiligheid maakte een infantiele indruk: een beate grijs lag [...] onbeweeglijk op Zijn gezicht, de boventanden waren onnatuurlijk bloot en Hij scheen geheel verzonken in het belkoord dat Hij met kleine rukjes liet slingeren. [...]"

"Dus geen schreeuw?" vroeg Duck. [...]

"Nee," zei de stem, "ik zie dit eerder als een voorstudie" (ibid.: 107).

Dezelfde (?) De Fürstenberg heeft tevens volgens geruchten de paus tijdens een bezoekje aangetroffen als op *Figure with Meat* (1954), 'rechttop gezeten, voorzien van een starre glimlach en tegen het geslachte en opengeklapte kadaver van een koebeest' (ibid.: 117).

Ten slotte speelt *Painting 1946* een belangrijke rol in het verhaal dat De Fürstenberg vertelt over het bezoek van een geheimzinnige man in het zwart aan kardinaal Talacryn, om genezing te zoeken voor een mysterieuze kwaal:

een streep zonlicht [viel] op het gezicht van de lijder en bescheen niet zozeer de onderhelft van zijn door de kwaal getekend gelaat als liet door contrastwerking de bovenste helft van zijn hoofd verdwijnen. De snor [...] stak vreemd roodachtig af, de mond eronder was een zwart gat, waarin alleen de ondertanden te zien waren, en wekte de indruk dat de man ademnood had (ibid.: 129).

Verder omschrijft de patiënt zijn lijden als 'een slachtvizioen, het totaal omvat zijn door een splijten, hakken en kraken, door veel schreeuwend rood en gillende holten' (ibid.: 133). Dit beeld gaat uiteindelijk weer over in de *Study* uit 1953 (ibid.: 135-138).¹³⁰

Tijdens het eerste 'verhoor' in *De vadermoorders* krijgt Duck van kardinaal Violardo te horen dat de paus al jaren aan chronische verliefdheid leed, en dat deze verliefdheid zich tegen het einde van zijn leven richtte op zijn dienstmaagd, zuster Balthasar. Als Innocentius, ten prooi aan hevige wroeging, stervende is zet men hem 'volgens traditie' in een stoel en overdekt men hem met een wit gaas. Zijn laatste woorden worden overstemd door een inderhaast op bevel van Violardo opgeroepen koortje van Benedictijnen, omdat wordt gevreesd dat de paus in zijn doodsstrijd een afschuwelijke waarheid zal uitgillen. Hij sterft met geopende mond: "deze man is echt dood," stelt de Dekan van het Heilige college vast (Brakman 1989: 48).

Kardinaal De Fürstenberg, Ducks tweede gesprekspartner, zegt Violardo's 'verhaal [...] van een door bronst verwoeste Paus' (ibid.: 69) te kennen, en stelt daar zijn eigen relaas tegenover. Daarin is sprake van een conclaaf waarbij een anonieme figuur, 'de onbekende', een centrale rol speelt. In aanwezigheid van een menigte kardinalen en onder toezicht van de paus moet deze onbekende uit een urn een briefje met een naam trekken. Als deze naam die van de paus blijkt te zijn ontsteken de kardinalen (onder wie De Fürstenberg zelf) in woede en stenigen hun Heilige Vader. De beschrijving van de paus die het in doodsnood uitschreeuwt komt, net als in het verhaal van Violardo, overeen met de *Study* van Bacon:

“Beide geschoeide handen waren om de leuning gekrampt, in afgrijzen, Hij zat piel rechtop, wat door het schedelkapje de indruk wekte van een lang, eivormig hoofd. [...] Ogen en mond waren wijd gesperd, maar door de houding van rug, hoofd en handen was het alsof de Heilige Vader zowel opsprong van woede als tegelijk terugzonk in verbijstering en afgrijzen” (ibid.: 66).

Dat de verhalen van de twee kardinalen niet bepaald met elkaar in overeenstemming zijn te brengen, valt ook de inspecteur op: “Men kan niet tegelijk in zijn bed sterven en gestenigd worden,” zei Duck humeurig’ (ibid.: 69). De Fürstenberg geeft toe dat dit een probleem is, maar “niet weten heeft een hoge schoonheid voor wie per se weten wil. Denk u eens in, al die mogelijkheden...” (ibid.: 69-70).

Waar Duck op doelt als hij zegt dat men niet tegelijk in zijn bed kan sterven en gestenigd worden, is de eerder dit hoofdstuk al genoemde ‘law of the excluded middle’: als de paus is gestenigd kan hij niet in zijn bed zijn gestorven, als hij in zijn bed is gestorven kan hij niet zijn gestenigd. De steniging kan dus volgens Duck niet tegelijkertijd wel en niet hebben plaatsgevonden, het verhaal van De Fürstenberg kan enkel waar of onwaar zijn. En het blijft niet bij twee tegenstrijdige verhalen: in totaal krijgt de inspecteur, korte opmerkingen van deze of gene niet meegerekend, zes verhalen te horen die weliswaar een tamelijk eenduidig beeld opleveren – de gillende paus van Bacon – maar die de voorgeschiedenis van dat beeld steeds op een andere wijze voorstellen. Sommige verhalen blijven steken in ‘een voorstudie’ (ibid.: 107), andere komen inderdaad uit bij het beeld dat ook Duck heeft gezien. Steeds speelt de verteller zelf geen onbelangrijke rol bij het ontstaan van het beeld van de gillende paus, zodat de inspecteur in feite zes *bekentenissen* te horen krijgt: de vertellers bekennen medeplchtig te zijn geweest aan het ‘misdrif’.

Van Alphen gaat in het zesde hoofdstuk van zijn studie *Bij wijze van lezen* (1988) uitgebreid in op de rol van de bekentenis in Brakmans roman *De bekentenis van de Heer K.* (1985). Hij noemt als belangrijke kenmerken van de taalsituatie van de bekentenis onder meer de aanwezigheid van een aangesprokene of ‘biechtvader’; het simultaan openbaren en verraden van het ‘zelf’ in de bekentenis; en de nauwe samenhang tussen bekennen en interpreteren, tussen betekenis uiten en betekenis toekennen (Van Alphen 1988: 210-211). Die laatste twee kenmerken lopen voor een belangrijk deel parallel aan elkaar, zoals naar voren kwam in mijn analyse van ‘The Adventure of the Cardboard Box’. Daar bleek Jim Browner in zijn bekentenis niet alleen het verhaal van het misdrijf, maar ook zichzelf als dader voort te brengen: hij was tegelijkertijd producent en produkt van het verhaal van het misdrijf. In het verraden van zichzelf door het vertellen van

het verhaal van het misdrijf, in het uiten van betekenis, openbaarde hij tegelijkertijd zichzelf *als* dader en interpreteerde hij de tekst van het misdrijf, de doos met de afgesneden oren.

De bekentenis is in het algemeen misschien wel de typische taalsituatie voor veel van Brakmans werk, gezien de voortdurend terugkerende behoefte van zijn personages om zich tegenover een toehoorder uit te spreken en zo hun bestaan te legitimeren. Dit geldt zeker voor *De vadermoorders*, waar het openbaren en verraden van het 'zelf' aan biechtvader Duck extreme vormen aanneemt.¹³¹ Al bij Ducks eerste gesprek, met kardinaal Violaro, wordt duidelijk hoezeer het bekennend subject opgaat in zijn bekentenis, er bijna mee samenvalt. Na een uitgebreide inleiding op Violaro's manier van spreken, die al het ergste doet vermoeden – 'Kardinaal Violaro was een man die al sprekend in zekere mate ontoerekeningsvatbaar werd' (Brakman 1989: 35) – volgt het verhaal over de verliefde paus. Violaro bezit de sprekersgave

van begaafde vette prelaten, het is stemgeworden sigarerook, woordgeworden roze handpalm, hoorgeworden geelbleke huid met plakkerig schaamhaar. Daarin is niet de woon van wederhoor maar het absolute gebod van maar één akoestiek [...], en wie niet oppast verandert in niets dan aanspraak. Duck, toch niet de eerste de beste voelde hoe het woord bij Violaro, ja Violaro zelf was (ibid.: 38).

Naast een verwijzing naar Johannes 1:1 ('En het Woord was bij God, En het Woord was God') is dit laatste ook een illustratie van het eerdergenoemde principe in Brakmans werk dat wie vertelt vooral zichzelf vertelt, dat verteller en verhaal in belangrijke mate samenvallen – 'het woord wordt vlees', om in de sfeer van de roman te blijven.

Maar niet alleen het openbaren van het 'zelf', ook het toekennen van betekenis wordt in *De vadermoorders* geradicaliseerd: wat verteld wordt is niet waar omdat het verwijst naar een realiteit buiten het verhaal, maar vanwege de daad van het vertellen zelf – verhalen representeren geen ontologie, maar brengen deze voort. Een voorproefje hiervan krijgt de lezer tussen de eerste en de tweede bekentenis, op het moment dus dat Violaro's verhaal over de verliefde paus in principe nog als *het* (enige) verhaal van het misdrijf zou kunnen gelden en de 'law of the excluded middle' nog niet is overtreden. Duck wandelt in gezelschap van Pirandello door een park en begint te verzinnen dat hij in de verte iemand ziet lopen: "Een kardinaal gaat door het park," zei inspecteur Duck, "wat doen we ermee?" (ibid.: 50). Pirandello speelt het spelletje mee: de kardinaal struikelt over een trapje, valt en vloekt in het Spaans. Duck stelt zich voor dat een toeschouwer achter een raam zou kunnen denken dat de kardinaal zijn been heeft gebroken, en Pirandello neemt dit op in het verhaal:

“Ik heb een krak gehoord,” zei Pirandello met trotse intonatie, alsof het zijn eigen inval was. “Hij gaat zitten op de trap, kreunt van de pijn, en wrijft zijn enkel.”

“Hè,” riep inspecteur Duck, “ik heb niet gezegd dat hij iets moest breken, wat hebben we daaraan. U heeft maar een matige fantasie mijn waarde” (ibid.: 52).

Beiden besluiten uiteindelijk dat de ongelukkige kardinaal De Fürstenberg moet zijn, en inderdaad blijkt deze in het volgende hoofdstuk met zijn been in het gips te zitten (ibid.: 56).¹³² Pas dan, als gebleken is dat vertellen eerder een werkelijkheid produceert dan representeert, volgen de andere bekentenissen.

‘What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation?’, zo luidt één van de vragen waar postmodernistische strategieën volgens McHale aanleiding toe geven (McHale 1987: 10). Met betrekking tot *De vadermoorders* moeten (minstens) vier ontologieën van elkaar worden onderscheiden:

- 1) De schilderijen van Bacon, waarbij de *Study after Velazquez's Portrait of Pope Innocent X* een centrale plaats inneemt.
- 2) De verhalen van de kardinalen, die elk in een vergelijkbare verhouding tot Bacons *Study* staan maar die onderling niet in overeenstemming zijn te brengen.
- 3) Het fictieve universum van *De vadermoorders*, een karikaturale vermenging van elementen uit de detectiveliteratuur en de katholieke kerk.
- 4) De empirische realiteit van enerzijds de historische paus Innocentius X en anderzijds het contemporaine Vaticaan.

McHales vraag kan gedeeltelijk beantwoord worden via het narratologische model van detective-verhalen. Bacons *Study* fungeert in *De vadermoorders* als de tekst van het misdrijf, die het onderzoek van de detective op gang brengt. Dit onderzoek is er traditioneel op gericht de tekst van het misdrijf met de geschiedenis van het misdrijf te verbinden, via het (aanvankelijk afwezige) verhaal van het misdrijf. De bekentenissen van de kardinalen vormen (in beide betekenissen van het woord) evenzovele verhalen van het misdrijf – vergelijk de bekentenis van Browner in ‘The Adventure of the Cardboard Box’ – in de zin dat ze betekenis geven aan de aanvankelijk betekenisloze tekst van het misdrijf.

Of er in *De vadermoorders* sprake is van een geschiedenis van het misdrijf, en wat deze zou kunnen zijn, blijft in nevelen gehuld. Terwijl in traditionele detective-verhalen het vinden van een lijk op het bestaan van gebeurtenissen en dus een geschiedenis wijst, zorgen de ontologische

verschuivingen in Brakmans boek ervoor dat de betekenis van het woord 'gebeurtenis' niet meer stabiel is. Ook het universum van het boek (ontologie nummer 3) is niet in overeenstemming te brengen met de verhalen van de kardinalen (ontologie nummer 2). Wanneer het 'waar' is dat de paus, de avond voorafgaand aan de ochtend waarop hij werd gevonden, nog rustig heeft gedineerd met de kardinalen ('soep vooraf, kippetje met pommies Duchesse en ijs na'; Brakman 1989: 18), dan valt dit niet te rijmen met bijvoorbeeld De Fürstenbergs verhaal van de steniging. Tevens is elke band met de empirische realiteit losgelaten door de zeventiende-eeuwse Innocentius X in een twintigste eeuwse context te plaatsen.¹³³

Wat er dus gebeurt als verschillende soorten werelden met elkaar in confrontatie worden geplaatst is, in het geval van *De vadermoorders*, dat de logica van de ene wereld die van de andere gaat beïnvloeden: het denken over en beschouwen van schilderkunst verdringt het combineren en deduceren van de detective. Dat men een restaurateur 'die altijd bezig was her en der beelden bij te poetsen en doffe vlekken weg te werken' (ibid.: 10) een verdacht figuur vindt wordt begrijpelijk, evenals Ducks verdenking van kardinaal De Fürstenberg omdat de man 'zo iets... kunstzinnigs' heeft (ibid.: 108). Ook denkt de inspecteur op een gegeven moment dat hij wordt bekeken 'vanuit een schilderij' (ibid.: 92).¹³⁴ Vooral komt echter de nadruk te liggen op het beeld, de visie, de rol van de kijker: "We moeten goed kijken, of liever goed zien, of nog beter goed schouwen. Het oog moet dwalen" (ibid.: 33). Ducks onderzoek heeft het beeld van de schreeuwende paus als object, en de verhalen van de kardinalen zijn evenzovele interpretaties van dat beeld, die naast elkaar kunnen bestaan. In de besloten vergadering van het slothoofdstuk wordt dan ook geen dader aangewezen, maar wordt enkel nog 'het beeld dat de Paus had achtergelaten' besproken (ibid.: 139).

Van McHales "tip over" into ontological questions', zoals die zich in *Hawksmoor* (mogelijkerwijs) voor de ogen van de lezer afspeelde, is in *De vadermoorders* geen sprake. Weliswaar spelen ontologische kwesties een centrale rol in de roman, maar deze zijn niet het gevolg van het spaaklopen van een serieuze epistemologische activiteit. Ducks onderzoek wordt van begin af aan gekarikaturaliseerd, en de inspecteur past zich zonder al te veel problemen aan aan de logica en de wetten die kennelijk binnen het Vaticaan gelden. Verder lijken de verhalen van de kardinalen slechts gedeeltelijk te kunnen gelden als 'the imaginative projection of what *could* [...] have happened' (McHale 1987: 10), aangezien onduidelijk blijft óf er wel iets gebeurd is, of er wel sprake is van een misdrijf – 'of de Heilige Vader inderdaad wel het hoekje om was gegaan' (Brakman 1989: 9). Toch zijn er in *De vadermoorders* wel degelijk sporen van een 'geschiedenis' te vinden, zij het dat ook daarvoor weer een ontologische grens moet worden overschreden.

Eén van de meest duistere passages in *De vadermoorders* is het verhaal over kardinaal Talacryn¹³⁵ dat De Fürstenberg tegen het einde van het boek aan Duck vertelt. Talacryn krijgt in zijn functie van kardinaal-geneesheer op een dag bezoek van een man in een zwart pak die aan slapeloosheid lijdt en last heeft van onduidelijke pijnen die vanuit zijn rechterhand zijn gehele lichaam aan het overwoekeren zijn. De kardinaal laat hem na een paar dagen terugkomen, maar de pijn is alleen maar erger aan het worden, en nu beginnen Talacryn en De Fürstenberg gezamenlijk de methodes van de geneesheer in dergelijke situaties uit te leggen. Belangrijke elementen daarin zijn het zwijgen of slechts zeer subtiel afgewogen spreken van de behandelende kardinaal (Brakman 1989: 125), en het voortdurend schrijven van 'de protocolist', 'een schrijven overigens wel steeds van dezelfde tekst' (ibid.: 128). Vooral het spreken van de patiënt is belangrijk, de geneesheer beperkt zich voornamelijk tot luisteren en schrijven. Uiteindelijk ontpopt de patiënt zich als de paus, die weer op een andere manier terecht komt in de situatie van Bacons *Study*. De diagnose van Talacryn: "'een lijden omdat men er is 'tout court'" (ibid.: 138).

Het verhaal over Talacryn en zijn patiënt kan voor een deel als een *mise en abyme* gelden voor de steeds terugkerende bekentenis-situatie in het boek: een spreker die ongestoord zichzelf uitspreekt tegenover een toehoorder die er voornamelijk het zwijgen toe doet. Tegelijkertijd lijkt het verhaal op sommige punten te verwijzen naar nog een andere bekentenis-situatie, die tussen analyticus en patiënt uit de psychoanalyse – Talacryn stelt voorafgaand aan de eigenlijke 'behandeling' al vast dat het 'duidelijk een nerveuze kwestie' betreft (ibid.: 125). Van Alphen wijst er bij zijn analyse van *De bekentenis van de heer K.* op hoe ook in die roman de bekentenis te verbinden is met de psychoanalyse, via Freuds Herr K. uit 'Dora' (Van Alphen 1988: 212-213). Naast een op zichzelf nog vrij vage verwijzing naar diezelfde ziektegeschiedenis,¹³⁶ kan voor *De vadermoorders* gewezen worden op het anagram 'Freud' in de eerste vijf letters van De Fürstenbergs naam, en natuurlijk op de titel zelf: sinds het begin van de twintigste eeuw zijn vadermoord en psychoanalyse onverbrekkelijk met elkaar verbonden. De tekst van Freud die met name door de titel wordt geactiveerd is *Totem und Tabu* uit 1913 (cf. Van Alphen 1990: 106, noot 13).

Totem und Tabu is een verzameling van vier opstellen waarin Freud probeert 'Gesichtspunkte und Ergebnisse der Psychoanalyse auf ungeklärte Probleme der Völkerpsychologie anzuwenden' (GW IX: 3). Daarbij baseert hij zich op een groot aantal antropologische teksten, waarbij hij zijn aandacht met name richt op de rol die de totem en het taboe bij primitieve volkeren spelen. In het laatste opstel, 'Die infantile Wiederkehr des Totemismus', signaleert Freud een volgens hem frappante overeenkomst

tussen de twee hoofdgeboden van het totemisme (het verbod op het doden van de totem, en het verbod op het hebben van seksueel verkeer met de vrouwen die aan de totem toebehoren) en de twee misdrijven van Oedipus, die zijn vader doodt en met zijn moeder trouwt. Hieruit volgt de conclusie dat het totemdier een vader-substituut is. Freud voegt hier nog enkele observaties aan toe: het offerdier mag alleen worden geslacht als de hele stam aan het ritueel deelneemt; het offerdier en de god aan wie wordt geofferd worden door de stam als leden van hun eigen clan beschouwd; en tijdens de totemmaaltijd wisselen diepe rouw en extreme vreugde elkaar af.

Uit dit alles leidt Freud een hypothetische gebeurtenis af die in de prehistorie moet hebben plaatsgevonden en die het begin van de menselijke beschaving markeert. Hij baseert zich daarbij op Darwins theorie over een oerhorde waarin 'ein gewalttätiger, eifersüchtiger Vater [...] alle Weibchen für sich behält und die heranwachsenden Söhne vertreibt' (ibid.: 171):

Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. [...] Die Totemmahlzeit [...] wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion (ibid.: 171-172).

Van belang hierbij is dat de zonen de vader zowel haatten, omdat hij hun verlangen naar macht en hun seksuele behoeften in de weg stond, als bewonderden. De moord, waarmee de haat werd bevredigd, leidde daardoor tegelijkertijd tot het ontstaan van schuldgevoelens.

Met deze hypothese zouden alle eerdere observaties van primitieve volkeren te verklaren zijn. Enerzijds zijn de twee hoofdgeboden van het totemisme erop gericht een herhaling van de oorspronkelijke vadermoord te voorkomen. Anderzijds wordt deze met de totem-maaltijd op symbolische wijze weer opgeroepen. De vader is daarbij zowel aanwezig in de god (verering) als in het offerdier (de moord):

Die Bedeutung, die das Opfer ganz allgemein gewonnen hat, liegt eben darin, daß es dem Vater die Genugtuung für die an ihm verübte Schmach in derselben Handlung bietet, welche die Erinnerung an diese Untat fortsetzt (ibid.: 180-181).

Het oproepen van de gebeurtenis heeft dus tegelijkertijd het uitwissen van de gebeurtenis tot gevolg. Vervolgens trekt Freud dit door naar zowel het Christendom (de erfzonde tegen God de Vader, die wordt opgeheven door het offer van Christus) als naar de van oorsprong eveneens religieuze

Griekse tragedie (held versus koor = oervader versus zonen). Het duidelijkst komt Freuds versie van de geboorte van de tragedie uiteraard naar voren in Sophocles' *Koning Oedipus*.

De problemen rond de ontologische status van de vadermoord in *Totem und Tabu* zijn in een aantal opzichten vergelijkbaar met die van de cohabiterende ouders in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*: moet de moord werkelijk begrepen worden als een *daad* of eerder als een *verlangen* van de primitieve mens? Is er sprake van een (letterlijke) oerscène of van een oerfantasie? Bij neurotici valt waar te nemen dat zij eveneens 'Moralvorschriften' voor zichzelf opstellen, terwijl er aan hun schuldgevoelens geen misdrijf ten grondslag ligt: 'Wir finden nicht Taten, sondern nur Impulse, Gefühlsregungen [...]. Dem Schuldbewußtsein der Neurotiker liegen nur psychische Realitäten zugrunde, nicht faktische' (ibid.: 191-192). Kan dit, vraagt Freud zich af, bij de primitieve mens ook niet het geval zijn geweest? Kan het niet zo zijn dat de vadermoord slechts een wensfantasie was en als gebeurtenis nooit heeft plaatsgevonden?¹³⁷ De totem-maaltijd zou in dat geval opnieuw een voorbeeld van *nachträgliche* betekenisvorming zijn – weer: 'in the place of a primal scene we would have a primal phantasy, operating as event by deferred action' (Brooks 1979: 77). Het slachten van het offerdier symboliseert dan een 'gebeurtenis' die nooit heeft plaatsgevonden, de vadermoord is tegelijkertijd het gevolg en de oorzaak van het ritueel.

Maar zoals in het geval van *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* een keuze voor oerscène dan wel oerfantasie voor de structuur van de latere neurose geen verschil maakt, zo blijft ook in *Totem und Tabu* de structuur van de culturele geschiedenis van de mensheid hoe dan ook intact. De wensfantasie de vader te doden en op te eten zou voldoende kunnen zijn geweest om de reactie op te roepen waaruit totemisme en taboe ontstonden; 'Die kausale, von jenem Anfang bis in unsere Gegenwart reichende Verknüpfung litte dabei keinen Schaden' (GW IX: 192). Er is daarmee geen dwingende noodzaak om onomwonden voor één van beide opties (daad of wens, oerscène of oerfantasie) te kiezen: 'der Unterschied, der anderen fundamental erscheinen kann, [trifft] für unser Urteil nicht das Wesentliche des Gegenstandes' (ibid.: 193).¹³⁸ Het verhaal dat Freud vertelt blijft hetzelfde, 'emphasis on event and emphasis on meaning give the same narrative' (Culler 1981: 182).

Freuds hypothese over de moord op de oervader door zijn zonen klinkt door in *De vadermoorders* – of, in Brakmans eigen woorden, 'fluistert mee' in de roman (Brakman 1989: 78). De vader uit de titel is uiteraard de paus, die door zijn kardinalen voortdurend als 'de Heilige Vader' wordt aangeduid. Dit plaatst hen ("wij inwonende kardinalen"; ibid.: 144) in de positie van zijn zonen.¹³⁹ Een terugkerend element uit een aantal bekentenissen die Duck te

horen krijgt betreft 'een rivaliserende liefde aan de top van de clerus' (ibid.: 93), met zuster Balthasar als inzet. De paus toont zich de jaloerse vader van Freuds oerhorde, die in alle staten is als hij hoort dat zijn dienstmaagd door een van zijn 'zonen' is gekust:

"Zijne Heiligheid heeft zuster Balthasar op de volgende manier ondervraagd: wie was het? want dat wil ik weten; heeft hij alleen maar gekust en het daar verder bij gelaten? zo ja, hoe vaak; heeft hij op u gelegen en u betengeld en bepoteld? wilde hij u de kleren uitdoen naar genoeg?" (ibid.: 141).

Het gezamenlijk doden van de vader¹⁴⁰ om zo de schuld te delen, komt enerzijds naar voren in De Fürstenbergs verhaal over de steniging van de paus door een in woede ontstoken menigte kardinalen ("Ook ik droeg mijn steentje bij natuurlijk, waarom op te vallen? maar zonder schuld"; ibid.: 67). Anderzijds kunnen ook de bekentenissen, de parallelle verhalen van het misdrijf, begrepen worden als het gemeenschappelijk aanvaarden van de schuld. Tenslotte keert het aspect van de vader als offerdier terug in de beschreven schilderijen van Bacon, met name het 'slachtoffer' van *Painting* 1946 uit het Talacryn-verhaal (ibid.: 133), en de pauselijke figuur 'tegen het geslachte en opengeklapte kadaver van een koebeest' (ibid.: 117) van *Figure with Meat*.

Bij mijn analyse van *Hawksmoor* suggereerde ik een analogie tussen de problematiek van Ackroyds roman enerzijds en die van *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* anderzijds. In beide teksten stond de status van de geschiedenis van het misdrijf ter discussie: oerscène of oerfantasie? Een vergelijkbare analogie valt te leggen tussen *De vadermoorders* en *Totem und Tabu*, zij het dat die laatste tekst letterlijk ingaat op de vraag of een moord al dan niet heeft plaatsgevonden, wat een verband met het detectivegenre haast onvermijdelijk maakt. Het verlangen en het schuldbewustzijn waar Freud met betrekking tot die moord de nadruk op legt, zijn ook van cruciaal belang in *De vadermoorders*: het zijn die factoren die het zicht vertroebelen, en die er toe bijdragen dat het accent verschuift van de moord als daad naar de 'moord' als betekenisgevend moment. Zo beschouwd geven de verhalen van de kardinalen tegelijkertijd blijk van verlangen *naar* de moord (die dan nog plaats moet vinden) en schuldbewustzijn *over* de moord (die dan al plaatsgevonden heeft),¹⁴¹ en is de vadermoord net als in het geval van Freuds totem-maaltijd tegelijkertijd oorzaak (van schuldgevoelens) en gevolg (van verlangens).

De relatie tussen *De vadermoorders* en *Totem und Tabu* gaat echter verder dan alleen een analogie, aangezien een gedeelte van Freuds tekst (de vadermoord-hypothese) deel uitmaakt van Brakmans roman. De situatie die hierdoor ontstaat is dat de geschiedenis van het misdrijf uit *De*

vadermoorders geleverd wordt door een hypothetische gebeurtenis uit een andere tekst, *Totem und Tabu*. De vraag of die gebeurtenis wel of niet heeft plaatsgevonden – relevant, zij het van gering belang voor Freud – verdwijnt in het boek van Brakman vrijwel volledig naar de achtergrond, door (weer) de ontologische grensoverschrijdingen: een discutabele hypothese van Freud wordt verbonden met een schilderij van Bacon via vage verhalen van fictieve kardinalen. Het is duidelijk dat we inmiddels ver verwijderd zijn geraakt van het patroon van misdrijf, onderzoek en oplossing uit het traditionele detective-verhaal.

De bekentenissen van de kardinalen kunnen daarmee niet alleen naast elkaar bestaan (als interpretaties van het beeld van Bacons *Study*) maar moeten dat ook, omdat ze samen de geschiedenis van het misdrijf produceren, de vadermoord-hypothese van Freud. Deze fungeert in de woorden van De Fürstenberg als “het kader [...] van mijn informatie, de zweem” (Brakman 1989: 57): de kardinalen vertellen elk een ‘zweem’ van een in essentie onvertelbare gebeurtenis (de culturele oorsprong van de mensheid), van een geschiedenis die geen geschiedenis is maar een tekstuele constructie.¹⁴² Dit motiveert het gebruik van het door McHale beschreven procédé van de ‘forking paths’ in *De vadermoorders*, in de zin dat het hier meer dan een truc van de schrijver of een literair experiment betreft. Volgens de traditionele logica, waar de ‘law of the excluded middle’ geldt, sluiten de verhalen van de kardinalen elkaar uit. In geval van een alternatieve logica, waar een tekst van Freud met een beeld van Bacon wordt verbonden, vullen ze elkaar daarentegen juist aan en produceren ze een waarheid en een betekenis die, net als het witte gaas om de schreeuwende paus, ‘even verhullend als onthullend’ is (ibid.: 26).

Binnen Hutcheons onderverdeling van modernistische, laat-modernistische en postmodernistische teksten lijkt *De vadermoorders* ondergebracht te moeten worden in de middelste categorie, als een ‘late modernist attempt [...] to explode realist narrative conventions’ (Hutcheon 1988: xii). De voor Hutcheons postmodernisme zo belangrijke ‘grounding in the historical, social, and political world’ (ibid.: ix) ontbreekt. Schilderijen, interteksten en oeverloze kletsverhalen verwijzen naar elkaar zonder historische en ideologische implicaties (cf. ibid.: x) – althans niet zoals Hutcheon die begrijpt. Want wanneer zij stelt dat de door haar als laat-modernistische gekarakteriseerde teksten ‘do not so much transgress codes of representation as leave them alone’ (ibid.: 40), dan heeft die representatie uitsluitend betrekking op één enkele ontologie, de empirische werkelijkheid. De historische en ideologische aspecten van *De vadermoorders* moeten echter niet begrepen worden in de relatie tot de representatie van de geschiedenis, maar tot de geschiedenis van de representatie.¹⁴³

Opnieuw komen hier de 'ontologische beperkingen' van Hutcheons postmodernisme-opvatting naar boven. Wanneer een tekst zich weinig gelegen laat liggen aan de empirische werkelijkheid, dan wil dit geenszins zeggen dat 'codes of representation' in die tekst geen rol van betekenis spelen – *De vadermoorders* bewijst het tegendeel. Juist de schilderijen van Bacon, die zo'n centrale plaats innemen in de roman, benadrukken dat representatie zich kan losmaken van de empirische werkelijkheid en haar eigen geschiedenis heeft: Bacons *Study* uit 1953 verwijst niet naar een paus van vlees en bloed maar naar een ander schilderij. Iets dergelijks geldt eveneens voor Freuds *Totem und Tabu* (in zekere zin zelfs al een geschiedenis van de representatie!), dat niet op directe observaties is gebaseerd, maar op een grote hoeveelheid antropologische teksten. Het koppelen van Bacon en Freud in en door een detective-parodie laat zien hoe beide representaties ook onderling weer verbanden kunnen aangaan en elkaars betekenis beïnvloeden. Deze betekenis ligt niet vast (vergelijk de bekentenissen van de kardinalen), maar verschijnt en verdwijnt in steeds wisselende interpretaties.

Dat de geschiedenis van het misdrijf uit *De vadermoorders* te vinden is in *Totem und Tabu*, werpt weer een nieuw licht op Hutcheons uitspraak dat 'history does not exist except as a text'. Het laat zien dat, in de meest radicale zin begrepen, die uitspraak uiteindelijk een ondermijning betekent van de gememoreerde verankering in de empirische werkelijkheid die haar postmodernisme-concept kenmerkt. Dit kan worden verduidelijkt aan de hand van een vergelijkbare zelf-ondermijning aan het einde van *Totem und Tabu*. Gesteld voor de keuze tussen oerscène en oerfantasie merkt Freud weliswaar op dat zijn conclusies hoe dan ook overeind blijven (GW IX: 193), maar hij kan het toch niet laten om die keuze te maken. En net als in de oorspronkelijke versie van *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose* kiest hij ook hier voor een verankering in de werkelijkheid, voor een oerscène:

Der Primitive ist ungehemmt, der Gedanke setzt sich ohneweiters in Tat um, die Tat ist ihm sozusagen eher ein Ersatz des Gedankes, und darum meine ich [...] man darf in dem Falle, den wir diskutieren, wohl annehmen: Im Anfang war die Tat (ibid.: 194).

Culler geeft echter aan dat Freud door zijn formuleringen zijn keuze voor de daad ondergraaft. Enerzijds gebeurt dit doordat hij de fantasie (*Gedanke*) toch weer aan de gebeurtenis (*Tat*) vooraf laat gaan: de gedachte verandert in een daad ('setzt sich um'), de daad is een vervanging (*Ersatz*) van de gedachte. De daad heeft dus plaatsgevonden, maar is een produkt van de oorspronkelijke gedachte, van de oerfantasie. Vervolgens wordt deze ondermijning nog eens verdubbeld door het citaat uit Goethes *Faust* waarmee Freud zijn tekst eindigt. In de betreffende passage wil Faust een

vertaling maken van het begin van het Johannes-evangelie,¹⁴⁴ maar hij is ontevreden met de formulering 'Im Anfang war das Wort':

Geschrieben steht: "Im Anfang war das Wort!"
 Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,
 Ich muß es anders übersetzen, [...]
 Mir hilft der Geist! auf einmal seh ich Rat
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat!¹⁴⁵

Ook in het geval van Faust is de daad dus een vervanging, een *Ersatz* van een oorspronkelijk ('Im Anfang') woord. Freuds poging om de oerscène veilig te stellen haalt daarmee via het Goethe-citaat zichzelf onderuit: 'Freud's text shows that even when one tries to assert the primacy of either word or deed one does not succeed in escaping the alternative one tried to reject' (Culler 1981: 183).

Hutcheons uitspraak nu dat 'history does not exist except as a text' functioneert binnen haar theorie op een vergelijkbare wijze als 'Im Anfang war die Tat' in *Totem und Tabu*. Het is pertinent niet haar bedoeling, af te leiden uit de eerder geciteerde apologie die onmiddellijk volgt,¹⁴⁶ om met die uitspraak de verankering van haar postmodernisme-concept in de empirische werkelijkheid op enigerlei wijze aan te tasten. Bezien vanuit *De vadermoorders*, waar de geschiedenis van het misdrijf verdwijnt in de nevelen van *Totem und Tabu*, en daarmee van Freuds *Wort/Tat*-echec, is di echter precies wat er gebeurt: de geschiedenis bestaat in Brakmans roman niet meer uit een reeks gebeurtenissen, maar uit een reeks representaties. In het is een dergelijk inzicht dat in feite perfect onder woorden wordt gebracht met de uitspraak 'history does not exist except as a text'.

In het zinnetje 'Im Anfang war die Tat', waarmee Freud zijn verslag van het onderzoek naar het ultieme misdrijf eindigt, komen veel van de lijnen uit voorgaande hoofdstukken samen. Het kan gelden als een compacte beschrijving van de structuur van het traditionele detective-verhaal, en tevens als een resumé van de realistische narratieve logica (primaat van de geschiedenis). *Mutatis mutandis* dekt het ook Freuds eigen ideeën ten tijde van de *Studien über Hysterie*. Tegelijkertijd betekent hetzelfde zinnetje een ondergraving van genoemde structuur, narratieve logica en ideeën, door de intertekstuele band die het in zich draagt met de hierboven geciteerde passage uit Goethes *Faust* en met het begin van het Johannes-evangelie. Zoals 'Im Anfang war die Tat' niet denkbaar is zonder, maar evenmin te verzoenen is met 'Im Anfang war das Wort', zo roept ook de in het traditionele detective-verhaal nadrukkelijk uitgedragen realistische

narratieve logica onvermijdelijk haar tegendeel op, de semiotische narratieve logica. Zelfs zijn in het zinnetje de contouren al enigszins zichtbaar van de principes van de overdracht en *Nachträglichkeit*. Wie het zinnetje gebruikt – zoals Freud aan het einde van *Totem und Tabu* – voegt zich naar de positie van Faust die *Wort* door *Tat* vervangt (overdracht), en verandert retrospectief de ‘oorspronkelijke’, Bijbelse betekenis ervan (*Nachträglichkeit*).

De verschillende anti-detectives die hiervoor aan een nadere beschouwing werden onderworpen, maken de potentiële zelf-ondermijning expliciet van de positie die is samen te vatten met ‘Im Anfang war die Tat’. In *Les Gommés* en ‘Death and the Compass’ blijkt de daad (de moord) te volgen op en het gevolg te zijn van het woord – kranteberichten, brieven, onafgemaakte zinnen – dat wil zeggen van de discursieve structuur van het traditionele detective-verhaal en de daarop gebaseerde verwachtingen van respectievelijk Wallas en Lönnrot. Met *Hawksmoor* en *De vadermoorders* komt vervolgens naast de verhouding tussen woord en daad ook de ontologische status van de daad ter discussie te staan: in hoeverre is de daad niet alleen het gevolg van het woord maar ook letterlijk het produkt ervan – van de fantasie van ‘Hawksmoor’, van de bekentenissen van de kardinalen? Het is deze ontologische problematiek waar de postmodernisme-concepten van Hutcheon en McHale de aandacht op vestigen; andersom legt de praktijk van Ackroyd en Brakman op haar beurt enkele vooronderstellingen bloot die in de theorieën van McHale en vooral Hutcheon werkzaam zijn.¹⁴⁷ Zoals ‘Im Anfang war die Tat’ in laatste instantie geen uitsluitsel geeft over het primaat van woord of daad, zo onttrekt dus ook de verhouding tussen theorie en praktijk zich uiteindelijk aan een hiërarchische ordening.

1. Het is zeker niet zo dat Todorov als eerste theoreticus van het detectivegenre moet worden beschouwd. Die eer lijkt toe te komen aan Régis Messac, met zijn publikatie in 1929 van *La 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*. In datzelfde jaar verscheen ook Viktor Sjklovskij's invloedrijke artikel 'Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle' (Sjklovskij 1971). Siegfried Kracauers filosofische studie *Der Detektiv-Roman*, geschreven in 1925 maar pas later gepubliceerd, neemt een aparte plaats in.
2. Peter Brooks interpreteert de analyse van Todorov als volgt: 'Comme l'a bien démontré Tzvetan Todorov, le récit (ou le *szuzhet*, dans le langage des formalistes russes) du roman policier, c'est-à-dire l'enquête du détective, existe pour réaliser l'histoire (la *fabula*) du crime' (Brooks 1985: 65). Todorov maakt echter nergens in zijn artikel dit onderscheid tussen *récit* en *histoire*, maar vergelijkt uitsluitend de twee *histoires* van misdrijf en onderzoek met de noties van *fabula* en *suzjet* van de Russische formalisten. Ik kom in de hoofdstukken die volgen nog uitgebreid terug op Brooks en zijn interpretatie van Todorov.
3. Todorovs boek *Poétique de la prose*, waaruit het artikel over de detective afkomstig is, wordt op deze plaats in de tekst van Van der Voort niet rechtstreeks aangehaald, maar wordt wel genoemd in de bibliografie, zij het als *Poétique de la proces* (Van der Voort 1991: 58).
4. Vergelijkbare opvattingen zijn te vinden bij Bennet 1979, Eisenzweig 1983, Hühn 1987, Van Alphen 1990, Hodgson 1992.
5. Ten overvloede zij opgemerkt dat de omschrijving 'geschiedenis van het misdrijf' in het verband van CARD-I vooral bedoeld is als abstracte term die verwijst naar de twee geschiedenissen van Todorov.
6. Todorov lijkt hier met het woord *lecteur* een nieuw aspect van het detective-verhaal aan te snijden. Het woord duikt volgens mij echter uitsluitend op omdat hier Tomasjevski's definitie van *suzjet* wordt geciteerd, met de toevoeging ('ou le narrateur'). In het vervolg van Todorovs artikel keert de *lecteur* niet meer terug, wel de *narrateur*, maar weer niet de wat merkwaardige gelijkstelling van die twee instanties.
7. Er is in de klassieke detective derhalve sprake van een *narration ultérieure*, en niet van een *narration simultanée* of een *narration intercalée* (Genette 1972: 229-232).
8. Holmes' opmerking dat het lezen van Watsons gedachte slechts een oppervlakkige prestatie was ('It was very superficial, my dear Watson, I assure you') is dan geen uiting van arrogantie meer, maar een poëtische uitspraak!
9. Tomasjevski's termen *fabula* en *suzjet* werden in de eerste Engelse vertaling van zijn werk weergegeven als *story* en *plot* (Tomasjevski 1965b: 66). Het onderscheid *story/discourse* gaat, via Todorov 1966, terug op het linguïstische onderscheid van Emile Benveniste tussen *histoire* en *discours* (Benveniste 1966: 49; cf. Culler 1975: 197-198). In een eerdere versie van zijn artikel (1980) liet Culler *fabula* en *suzjet* onvertaald. Zie verder Chatman 1978; Brooks 1984: 326, noot 8; en Prince 1988.
10. In een toneelopvoering van Sophocles' stuk wordt de afwezigheid van enig bewijs voor Oedipus' schuld nog eens benadrukt, doordat een visualisering ervan ontbreekt. Cf. Siccama 1994: 63.

11. Ernst van Alphen noemt als enkele van de 'belangrijkste vooronderstellingen van het realisme': 'Taal is transparant [...]. Een invloed van het talig medium of van de activiteit van het vertellen op betekenis wordt niet erkend. De geïntendeerde betekeniswereld zou daarom objectief ge-re-presenteerd kunnen worden in taal. In relatie tot de werkelijkheid is taal secundair' en 'De tekstekens hebben een buitentekstuele, niet-talige referent: een geschiedenis die zich zogenaamd onafhankelijk van taal of literaire conventies afspeelt/afgespeeld heeft' (Van Alphen 1988. 27). Cf. Philippe Hamons vooronderstellingen van het realisme: 'la langue peut copier le réel, [...] la langue est seconde par rapport au réel (elle l'exprime, elle ne le crée pas, elle lui est "extérieure")' (Hamon 1973. 422).
12. Bal maakt een onderscheid tussen twee 'perspectieven' met betrekking tot de benadering van narratieve teksten: het vroeg-structuralistisch perspectief (waarbij de geschiedenis het uitgangspunt vormt) en het semiotische perspectief (1984: 7). Zoals we hierna nog zullen zien komt Bal's vroeg-structuralistische perspectief grotendeels overeen met wat ik de realistische narratieve logica noem.
13. Cf. Bal (1984. 8): 'le niveau du texte, le seul niveau qui soit accessible au lecteur'.
14. Deze kniek geldt niet voor Eisenzweig, die bijvoorbeeld in zijn artikel 'L'Instance du policier dans le romanesque: Balzac, Poe et le mystère de la chambre close' (Eisenzweig 1982) een intrigerende beschrijving geeft van de dynamiek in twee oer-detectives.
15. Cf. Brooks 1984: xi, 'Narrative is one of the large categories or systems of understanding that we use in our negotiations with reality'.
16. Cf. het versturen van een roos ten teken van liefde, in plaats van een liefdesbrief.
17. In het geval van een lijk is er weer sprake van een *pars pro toto*, van een substitutie van het dode lichaam voor het geheel van het misdrijf.
18. Cf. Bal 1984. 32-33, 'l'acteur, utilisant l'action comme matériau, en fait l'histoire; le focalisateur, qui sélectionne les actions et choisit l'angle sous lequel il les présente, en fait le récit, tandis que le narrateur met le récit en parole: il en fait le texte narratif'.
19. Men denke hierbij met name aan de literatuuroppvatting van Hypolyte Taine. Cf. Levie 1991: 254-257.
20. 'The causal scheme is produced by a metonymy or metalepsis (substitution of cause for effect); it is not an undubitable foundation but the product of a tropological operation' (Culler 1982. 86-87). De lezing van De Man is te vinden in *Allegories of Reading* (De Man 1979), pp. 107-110.
21. Hoogstens is er sprake van een aanwijzing tegen Browner: Holmes heeft laten zien dat de oren afgesneden zijn 'with a blunt instrument', terwijl de politie bij Browner slechts 'a big sharp knife' aantreft (cursiveringen van mij).
22. Hamon spreekt in een vergelijkbare context van 'le discours scientifique' (Hamon 1973: 437).
23. Messa's bezwaren tegen de term 'deductie' hebben echter niet kunnen voorkomen dat cruciale klassieke detective-verhalen hardnekkig 'stories of pure deduction' bleven noemen, waarin misdrijven uitsluitend door middel van logisch redeneren leken te worden opgelost; cf. Gregory Klein en Keller 1986. 155-156.
24. In het geval van Watson en het postkantoor zou een deductieve redenering zijn: mensen

gaan naar een postkantoor om de handelingen a, b, c of d te verrichten (regel), Watson heeft d verricht (gegeven), Watson hoefde a, b en c dus niet te verrichten (resultaat)

25 De 'undercoded abduction' waar Eco hier over spreekt is een vorm van abductie waarbij 'the rule must be selected from a series of equiprobable rules put at our disposal by the current world knowledge' (Eco 1983 206)

26 'A given trace is correlated not so much with a coded unit (cat, horse, hare, SS soldier and so on) as with a discourse (a horse passed by three days ago going in that direction) Therefore the expression is no longer a sign but rather a text' (Eco 1976 222)

27 Ginzburg verbindt het interpreteren van sporen door de jager met de metonymische figuren *pars pro toto* en *metalepsis* 'the language of deciphering tracks is based on figures of speech – the part for the whole, the cause for the effect – relating to the narrative pole of metonymy' (Ginzburg 1983 89) In het vorige hoofdstuk heb ik aangegeven dat het juist deze twee figuren zijn die de geblokkeerde *transmission* (Brooks) in het detective-verhaal weer op gang brengen

28 Cf een citaat van Monsieur Lecoq, de detective van de Franse schrijver Gaboriau 'Ce terrain vague, couvert de neige, est comme une immense page blanche ou les gens que nous recherchons ont écrit non seulement leurs mouvements et leurs démarchés, mais encore leurs secrètes pensées, les espérances et les angoisses qui les agitaient' (geciteerd in Messac 1929 592)

29 Cf Sebeok en Umiker-Sebeok 1983 28, 'The roots of semiotics are grounded in ancient medical treatises'

30 William S Baring-Gould geeft in *The Annotated Sherlock Holmes* als aantekening bij 'Hippocratic smile' 'From Hippocrates, ancient Greek physician, c 460 – c 370 B C, who made the earliest recorded notes of many symptoms of disease and death' (Baring-Gould 1967 [vol 1] 639)

31 Deze definitie wordt overgenomen door Winfried Nöth in zijn *Handbook of Semiotics* (Nöth 1990 108)

32 'On pourrait dire que le symptôme correspond à ce que Hjelmslev appelait la substance du signifiant, c'est-à-dire le signifiant en tant que substance, en tant que matière qui n'a pas encore été découpée en unités signifiantes' (Barthes 1972a 39)

33 De opvatting dat het symptoom een *subspecies* van de *species* 'index' is (op zijn beurt weer ondergeschikt aan het *genus* 'teken'), is ook al inherent aan de eerder gegeven definitie van Sebeok, wanneer deze stelt dat in het geval van het symptoom de betekenaar aan het betekende is gekoppeld 'in the manner of a natural link' Cf Sebeoks definitie van indexicale tekens 'A sign is said to be indexic insofar as its signifier is contiguous with its signified, or is as sample of it' (Sebeok 1976 131). Aan het criterium van de contiguiteit lijkt het symptoom via de 'natural link' te voldoen

34 En zelfs is het mogelijk dat Morelli bijgedragen heeft aan het ontstaan van de Sherlock Holmes-verhalen Verbindende factor daarbij is een oom van Conan Doyle, die directeur was van de National Gallery van Dublin Cf Ginzburg 1983 112, noot 9

35 Dit is een enigszins geidealiseerde voorstelling van zaken Zoals Han Israëls laat zien in zijn boek *Het geval Freud* (Israëls 1993), had Freud zeker in het begin van zijn carrière nogal eens de neiging om een geflatteerd beeld te geven van zichzelf, zijn methode en de resultaten daarvan

36. De term 'narratologie' laat Brooks in dit artikel nog achterwege. Enkele jaren later is hij explicieter: 'la théorie psychanalytique de Freud me paraît parler sans trêve de questions narratologiques' (Brooks 1985: 65).
37. Het dichtst bij een analyse van een ziektegeschiedenis uit de *Studien über Hysterie* komt Brooks in een publikatie uit 1973, een inleiding bij een vertaling van Freuds ziektegeschiedenis 'Miss Lucy R' (Brooks *et al.* 1973: 105-110). Ik vermoed althans dat deze inleiding door Brooks is geschreven (en niet door één van zijn beide mede-samenstellers), op grond van opmerkingen die nauw aansluiten bij zijn latere werk over Freud: 'Analysis begins with an isolated, seemingly impenetrable event, [...] and the cure is achieved by probing the patient's memory [...], providing [...] a plot – a beginning, a middle, and an end. Only when the neurotic symptom is handled in the manner of a complex fiction does it become acceptable as truth [...]. Those who wish to explore these matters further in Freud will find other case studies in *Studies on Hysteria* of great interest [...]. There are longer and more complex studies of a similar nature, such as 'The Wolf Man' [...]. Thus, any of [Freud's] works [...] may be studied with great profit as an analysis of fiction' (ibid.: 107-108). Ook wordt de psychoanalyticus vergeleken met 'a detective [probing] for clues and uncovering truth below truth' (ibid.: 107).
38. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke* (vol. 1), p. 85. Alle verdere citaten zijn afkomstig uit deze uitgave.
39. Laplanche en Pontalis definiëren *Affekt* als 'die qualitative Äußerungsform der Quantität an Triebenergie und ihrer Variationen' (1972: 37), en, meer algemeen, als 'Ausdruck, der jeden affektiven Zustand bezeichnet' (ibid.).
40. Voor de problematische relatie tussen hysterie en angst in Freuds theorieën, ook met betrekking tot het detective-verhaal, cf. Linetski 1996.
41. Hoewel Massons boek oorspronkelijk in het Engels is geschreven (Masson 1984a), citeer ik hier uit de Duitse uitgave, die het originele Freud-citaat geeft. De volledige brief is te vinden in Freud 1986: 46-48.
42. Suzanne Reichhard gaat er, op grond van Freuds voetnoot uit 1924, abusievelijk van uit dat Franziska ook wel niet het nichtje van Katharina zal zijn; ze heeft het over 'her younger sister Franciska' (Reichhard 1956: 167). W.W. Meissner noemt Franziska 'the family cook' (Meissner 1979: 588 – cf. GWI: 187, 'die Franziska [...] die immer gekocht hat') maar gaat niet op haar familierelatie met Katharina in.
43. Meer concreet doet de situatie die Freud aan het begin van 'Katharina' beschrijft sterk denken aan een bekend procédé uit met name het werk van Agatha Christie: de detective (Poirot, Miss Marple) is op vakantie, maar moet vervolgens toch weer in actie komen als zijn/haar hulp wordt ingeroepen door de plaatselijke politie die met een geheimzinnig misdrijf in de maag zit – de speurder lijkt het mysterie aan te trekken.
44. Merk op dat Freud hier eigenlijk al de werkelijke familie-relatie tussen Katharina en haar 'oom' en 'tante' prijsgeeft.
45. Het onderscheid dat Freud hier maakt tussen enerzijds het herinneren van gebeurtenissen en anderzijds het overtuigd zijn van de waarheid of waarschijnlijkheid van gebeurtenissen, wordt volgens Ned Lukacher in latere ziektegeschiedenissen onderdrukt (cf. Lukacher 1986: 140).

- 46 Ik kom hier uitgebreid op terug in hoofdstuk 7
- 47 Laplanche en Pontalis (1972: 315) laten de termen *nachtraglich* en *Nachträglichkeit* teruggaan op *Entwurf einer Psychologie* uit 1895, een project dat door Freud werd afgebroken maar bewaard bleef in de brieven aan Fließ (cf. Freud 1986). Ik kies er in dit boek voor om de Duitse termen te gebruiken. De Nederlandse vertaling van *Nachträglichkeit*, 'posterioriteit' (Grafdijk en Oranje 1986: 174) vind ik te problematisch om over te nemen.
- 48 'Der erste Abschnitt, die eigentliche Verführung, wird von Freud als ein "vorzeitiges Sexualerlebnis" charakterisiert [] Die Szene wird in dem Augenblick, in dem sie sich ereignet, nicht zum Objekt einer Verdrängung. Erst nachträglich bewirkt ein neues Erlebnis [] durch einige assoziative Züge die Erinnerung an das Erste' (Laplanche en Pontalis 1972: 588).
- 49 Ten tijde van de verleidingstheorie zou Freud met betrekking tot Katharina waarschijnlijk tot de conclusie zijn gekomen dat het voorval op veertienjarige leeftijd niet de werkelijk traumatische gebeurtenis was, en dat er nog een oudere gebeurtenis aan vooraf moet zijn gegaan.
- 50 'Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse' (1933), GW XV: 128.
- 51 William J. McGrath noemt 'the abandonment of the seduction theory for a conception that saw in the myth of Oedipus a universal archetype' een 'theoretical revolution'. 'The central importance of this intellectual event lies less in the issue of "seduction" *per se* than in the implied shift in theoretical focus from neurotic abnormality to the general human condition' (McGrath 1986: 197).
- 52 In deze passage zegt Freud expliciet dat verliefdheid ten opzichte van de ene ouder en haat tegenover de andere altijd in het 'Kinderseelenleben' van neurotici terug te vinden is, dat neurotici hierin alleen gradueel verschillen van andere personen, en dat dit inzicht tot uitdrukking komt in (en de grote zeggingskracht verklaart van) de mythe van Oedipus.
- 53 *Petite hystérie*: 'Ongebruikelijke benaming voor een vorm van hysterie waarbij de patient tijdens een aanval van bewusteloosheid géén krampen vertoont' (Morrien en Mulder 1980: 223).
- 54 'Eine andere [] Form der Bestätigung aus dem Unbewußten [] ist der Ausruf des Patienten: "Das habe ich nicht gedacht" oder "daran habe ich nicht gedacht". Diese Äußerung kann man geradezu übersetzen. Ja, das war mir unbewußt' (GWV: 218).
- 55 Vgl. 'die hysterischen Symptome [sind] der Ausdruck ihrer geheimsten verdrängten Wünsche' (GWV: 164) en 'jeder Traum sei ein als erfüllt dargestellter Wunsch' (ibid.: 229).
- 56 De droom is vergelijkbaar met het krantenartikel 'A Gruesome Packet' in 'The Adventure of the Cardboard Box' – een tekst die belangrijke aanwijzingen bevat voor de oplossing van de 'zaak', maar waarvan het belang de auteur ontgaat.
- 57 Het woord 'Oberfläche' roept de tegenstelling tussen diepte en oppervlakte uit de Holmes-verhalen in herinnering en aktiveert de vooronderstelling van een essentie (hier: het onbewuste, meer specifiek de onbewuste Oedipale fantasie) die kenbaar is via een afspiegeling.
- 58 Freud suggereert in het voorwoord dat het uitstellen van de publikatie te maken heeft met de *privacy* van Dora en haar familie: 'ich habe nach Abschluß der Behandlung noch vier Jahre lang mit der Publikation gewartet, bis ich von einer Änderung in dem Leben der Patientin hörte, die mich annehmen ließ, ihr eigenes Interesse an den hier erzählten Begebenheiten und seelischen Vorgängen könnte nun verblaßt sein' (GWV: 165). Freuds biograaf Ernest Jones

- vermeldt dat het manuscript van 'Dora', nog voor Ziehen het onder ogen kreeg, naar het *Journal für Psychologie und Neurologie* werd gestuurd. Redacteur Brodman van dat tijdschrift vond echter dat het stuk in strijd was met de medische zwijgplicht (Jones 1955: 286).
59. Dat Brooks niet zo veel op heeft met de ziektegeschiedenis van Dora moge ook blijken uit de volgende opmerking uit *Reading for the Plot*: 'Dora, it seems to me, reads like a flawed Victorian novel, one with a ramifying cast of characters and relations that never can be brought into satisfactory form' (Brooks 1984: 282).
60. Ik gebruik hier bewust het bezittelijke voornaamwoord in de mannelijke vorm, omdat de 'lezer' zowel in de analytische situatie als in de traditionele detective-situatie vrijwel altijd een man is. De specifieke consequenties hiervan vallen buiten het bestek van dit onderzoek.
61. De interpretatie die 'kamer' met 'vrouw' verbindt, vindt haar oorsprong in het Duitse woord *Frauenzimmer*. Zowel in 'Dora' als in *Die Traumdeutung* legt Freud dit verband: 'Zimmer im Traume sind zumeist Frauenzimmer, die Schilderung ihrer verschiedenen Eingänge und Ausgänge macht an dieser Auslegung gerade nicht irre. Das Interesse, ob das Zimmer "offen" oder "verschlossen" ist, wird im diesem Zusammenhange leicht verständlich' (GW II/III: 359); "Zimmer" im Traum wollen recht häufig "Frauenzimmer" vertreten, und ob ein Frauenzimmer "offen" oder "verschlossen" ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein' (GW V: 228).
62. 'It is interesting to note that in Conan Doyle's original manuscript, Helen Stoner is Helen Roylott, and Dr. Roylott is her father' (Baring-Gould 1967 [vol. 1]: 246, noot 14). Voor een traditioneel psychoanalytische interpretatie van dit verhaal, cf. Hudde 1976: 6-8.
63. Een voorbeeld hiervan is de analyse door Charles Rycroft van Wilkie Collins' roman *The Moonstone* (1868): 'It is not necessary here to demonstrate that the theft of the Moonstone is a symbolic representation of the as yet prohibited intercourse between Franklin and Rachel and the loss of Rachel's virginity, nor to point out the symbolism [...] of the fact that Franklin gave up cigar smoking during his courtship of Rachel' (Rycroft 1957: 235). Rycroft verontschuldigt zich voor de lacunes in zijn analyse; immers, 'little is known of the details of Wilkie Collins' sexual life' (ibid.: 244).
64. Genette (1972: 212) legt Barthes (abusievelijk?) het woord 'tricherie' in de mond, echter zonder duidelijke bronvermelding. Zie verder Barthes 1972b: 28, Rimmon-Kenan 1976: 59, Lejeune 1976: 8, Genette 1983: 45, en Eisenzweig 1986: 58-59.
65. Strikt genomen is natuurlijk niet Sheppard, maar Poirot de detective in *The Murder of Roger Ackroyd*. Daar staat tegenover dat voor de lezer, zeker in het begin van de roman, ook Sheppard de rol van speurder vervult; dat hij zich, nadat Poirot het onderzoek heeft overgenomen, toch nog veel zelfstandiger blijft opstellen dan bijvoorbeeld Watson in het gezelschap van Holmes; en dat hij opmerkelijke trekjes van een Holmesiaanse detective vertoont, bijvoorbeeld in zijn voorkeur voor 'medical data' en zijn afkeer van 'guesswork' (Christie 1954: 15).
66. 'The culprit must be determined by logical deductions – not by accident or coincidence of unmotivated confession' (Van Dine 1946: 190).
67. Cf. een opmerking van Marlowe over zijn wanhoop bij het vinden van het lijk van Manderson: "But now I cast about desperately for some tale that would seem more plausible than the truth" (Bentley 1946: 210).

68 '[In *Trent's Last Case*] is het paradoxale idee van het slachtoffer = de moordenaar eigenlijk aanwezig. Maar die wraak van over het graf bleef onwaarschijnlijk, en de schrijver wilde zijn laatste waarheid nogmaals verpletteren. De man die zichzelf vermoorden wou, wordt dan toch door een ander vermoord. En de man die de werkelijk-laatste bekentenis doet [...] is toch iemand geweest die van het begin af in het verhaal was, die men in het begin zelfs al een beetje verdacht had' (Du Perron 1958: 600).

69. 'Raconter est devenu proprement impossible' (Robbe-Grillet 1963b: 37).

70. Ann Jefferson geeft als vertaling van de regels 1165-1166 van *Koning Oedipus*: 'Time sees all, and Time, in your despite, / Disclosed and punished your unnatural marriage' (Jefferson 1980: 19).

71. Voor een uitgebreide beschrijving van al deze en nog veel meer verwijzingen naar Oedipus, zie Morrisette 1963: 55-64. En zelfs Morrisette verontschuldigt zich onvolledig te zijn. 'Les allusions des *Gommes* au mythe d'Oedipe sont trop nombreuses et forment un réseau trop vaste pour qu'on puisse les étudier à fond, il convient donc de choisir les plus importantes d'entre elles' (ibid.: 55).

72. Merk op dat Robbe-Grillet in 'Une voie pour le roman futur', bij het noemen van *clues* die alleen tegenwoordigheid bezitten, het onder meer over 'le mot inscrit dans un message' heeft (Robbe-Grillet 1963a: 25).

73. Het woord *trame* wordt vooral gebruikt in samenstellingen als 'la trame de nos jours' (het leven) of 'ourdir une trame' (een complot smeden). De oorspronkelijke betekenis is echter die van 'inslag' (van een weefsel, cf. 'scheren en inslag'), terwijl in de context van *Les Gommes* ook de betekenis 'opzet van een toneelstuk' niet onbelangrijk is.

74. Vergelijk 'adoption sans condition du déroulement chronologique, intrigues linéaires, [...] tension de chaque épisode vers une fin, etc.' (Robbe-Grillet 1963b: 36-37).

75. Al op de eerste pagina van het boek wordt dit afwijkende tijdsverloop aangekondigd: 'Bientôt malheureusement le temps ne sera plus le maître. Enveloppés de leur cerne d'erreur et de doute, les événements de cette journée [...] vont dans quelques instants commencer leur besogne, entamer progressivement l'ordonnance idéale, introduire ça et là, sournoisement, une inversion, un décalage, une confusion, une courbure, pour accomplir peu à peu leur oeuvre, un jour [...] sans plan, sans direction, incompréhensible et monstrueux' (Robbe-Grillet 1963c: 11; cursiveringen van mij). Het woord *courbure*, 'kromming', kan ook 'tijds-kromming' betekenen, en sluit dan aan bij de figuur van de lus.

76. De identiteit van Wallas en Garinati wordt niet alleen benadrukt op het niveau van ideeën, handelingen en attributen, maar komt ook tot stand door tekstuele symmetrieën, vergelijk het begin van hoofdstuk II.2 ('Le pêne claqué en reprenant sa place dans la gâche [...]'). Garinati reste indécis, devant la porte qu'il vient de refermer', Robbe-Grillet 1963c: 106) met het begin van II.3 ('Wallas, à demi retourné déjà, entend le pêne reprendre sa place dans la gâche', ibid.: 108).

77. Het moge inmiddels duidelijk zijn dat, binnen een lezing van *Les Gommes* als herschrijving van de Oedipus-mythe, de dronkaard niet alleen als sfinx, maar ook als de ziener Tiresias fungeert.

78. Natuurlijk is er een verschil tussen Dupont die zelf de tekst van het misdrijf produceert, in

de vorm van een kranteartikel, en Dora die *zichzelf* als tekst van het misdrijf produceert. Het krantebericht verhoudt zich echter tot de tekst van het misdrijf *als geheel* (waartoe bijvoorbeeld ook behoren de *clues* in Duponts studeerkamer en de afwezigheid van diens lijk: een betekenisvolle open plek in de tekst), als Dora's droom over het brandende huis zich verhoudt tot het geheel van dromen en symptomen waaruit *zijzelf* als tekst van het misdrijf bestaat: in krantebericht en droom toont de tekst van het misdrijf zich het duidelijkst *als tekst*.

79. 'Many of the hypotheses put forward by Laurent and Wallas to explain Dupont's death are narrated by the text as if they really happened, without at first making it clear that they might be merely speculation. The various explanations [...] are presented in just the same way as the original account of Garinati's botched murder attempt' (Jefferson 1980: 27).

80. Zelfs wanneer men zich beperkt tot de Frans(talig)e literatuur tussen 1950 en 1965, gaat het gebruik van detective-elementen verder dan de *nouveau roman*; cf. *Molloy* (1952) van Samuel Beckett en *Victimes du devoir* (1952) van Eugène Ionesco.

81. Spanos' introductie van de term geldt Engelstalige publikaties; in het Duitse taalgebied valt al tien jaar vóór Spanos minstens twee maal de term *Antikriminalroman*, in verband met respectievelijk de eerste twee romans van Robbe-Grillet (Zeltner-Neukomm 1970 [1960]) en het werk van Friedrich Dürrenmatt (Waldmann 1971 [1961]).

82. Omdat ik bij mijn analyse gebruik maak van de Engelse vertaling van Borges' verhaal, zal ik vanaf nu ook naar de Engelse titel verwijzen.

83. Enkele jaren later stelt Fiedler zijn opvattingen enigszins bij en rekent hij naast sprookjes, science fiction, westerns en pornografie ook de detective tot de 'popular form[s] [that] have deplaced the defunct Avant-Garde Novel' (Fiedler 1974: 202).

84. Op één punt in zijn artikel spreekt Spanos van 'the postmodern absurdists', waartoe hij echter ook weer auteurs rekent als Max Frisch en Thomas Pynchon, die in de regel niet als absurdistisch worden geëtiketteerd (Spanos 1972: 152).

85. Ook Hans Bertens en Theo D'haen signaleren deze dubbele houding ten opzicht van met name Robbe-Grillet, en suggereren dat Spanos alleen het *latere* werk van de schrijver negatief beoordeelt (Bertens en D'haen 1988: 25-26).

86. Voor detective-aspecten van 'Abenjasán el Bojarí', cf. Merivale 1967: 296, en Bennett 1983: 264; voor 'The Garden of Forking Paths', cf. Holquist 1971: 155, en Brooks 1984: 317-319; voor 'An Examination of the Work of Herbert Quain', cf. Merivale 1967: 302, en Sturrock 1977: 146-152.

87. In de Spaanse tekst ontbreekt het werkwoord: 'Bruscamente bibliófilo o hebraísta' (Borges 1957: 146). Dit heeft echter geen consequenties voor mijn lezing van de passage.

88. Het lijkt er op dat Scharlach ook werkelijk Joods is, getuige een zin uit zijn verklaring tegenover Lönnrot: 'An Irishman tried to convert me to the faith of Jesus; he repeated to me the phrase of the *goyim*: All roads lead to Rome' (Borges 1985a: 115).

89. De 'two-faced Hermes' en de 'two-faced Janus' zijn zeker niet onderling uitwisselbaar. Janus is de god van begin en einde, en dit valt te verbinden met de thematiek van oneindigheid. De Hermes-figuur moet in verband worden gezien met het thema van de interpretatie en de tekstuitleg; het (iconografisch gezien vrij zeldzame) dubbele gezicht lijkt te wijzen op de complementaire activiteiten van lezen en schrijven. Het getal van Hermes is vier.

90. Met 'the notes to the tale' verwijst Bennett naar een aantal noten die Borges toevoegde aan

de eerste Amerikaanse uitgave van *The Aleph*, de bundel waarin 'Death and the Compass' was opgenomen. Ik heb deze uitgave niet kunnen achterhalen.

91. Deze interpretatie van het verhaal werpt ook nieuw licht op het reeds geciteerde zinnetje dat Lönnrot, in de villa Triste-le-Roy, 'was multiplied *infinitely* in opposing mirrors' (Borges 1985a: 114; cursivering van mij).

92. Een andere overeenkomst is dat er ook in 'The Final Problem' een opmerkelijke gelijkenis wordt gesuggereerd tussen dader en detective. Holmes noemt Moriarty 'an antagonist who [is] my intellectual equal' (Doyle 1981: 471). Uiterlijk bestaan er eveneens overeenkomsten; cf. Holmes' beschrijving van Moriarty in 'The Final Problem' ('He is extremely tall and thin') en Watsons beschrijving van Holmes in *A Study in Scarlet* ('In height he was rather over six feet, and so excessively lean that he seemed to be considerably taller'). De twee lijken zelfs elkaars gedachten te kunnen lezen, getuige deze door Holmes aan Watson gerapporteerde dialoog: "All that I have to say has already crossed your mind," said he [Moriarty]. "Then possibly my answer has crossed yours," I replied' (ibid.: 472). Dat misdadiger en detective uiteindelijk samen in de afgrond storten, lijkt niet meer dan symbolisch.

93. Bij dit idee dat steeds hetzelfde slachtoffer sterft, sluit de observatie van John G. Cawelti aan dat binnen het detectivegenre het slachtoffer (in de meeste gevallen) het minst uitgewerkte personage is: 'The victim, who is supposedly responsible for all the activity, is usually the character of least interest' (Cawelti 1976: 92).

94. Als Lönnrot de boeken van Yarmolinsky bestudeert valt zijn oog op 'the thesis that God has a secret name, in which is epitomized [...] his ninth attribute, eternity – that is to say, the immediate knowledge of all things that will be, which are and which have been in the universe' (Borges 1985a: 108). Een journalist die het onderzoek verslaat merkt spottend op dat 'the investigator, Erik Lönnrot, had dedicated himself to studying the names of God in order to come across the name of the murderer' (ibid.). Maar erg ver bezijden de waarheid lijkt dit niet te zijn, gezien Lönnrots woorden als hij op Scharlach stuit in Triste-le-Roy: "Scharlach, are you looking for the Secret Name?" [...] "No," said Scharlach. "[...] I am seeking Erik Lönnrot" (ibid.: 114-115).

95. Als voorbeelden haalt Hutcheon *Les Gommies* en 'Death and the Compass' aan. Nabokovs *The Real Life of Sebastian Knight* valt binnen haar typologie in de categorie 'overtly diegetic metafiction', vanwege het gebruik in dit boek van een detective-verhaal als *mise en abyme* (Hutcheon 1980: 73). Dit zou dan ook gelden voor bijvoorbeeld Butors *L'Emploi du temps*, waar de *mise en abyme* bestaat uit de uiteenzettingen van een detectiveschrijver over het genre dat hij beoefent.

96. In hoofdstuk 7 kom ik uitgebreid terug op Brooks' analyse van 'De Wolfenman'.

97. Met de term *avant-garde* duidt Holquist niet de kunst van de Europese historische avant-gardes uit het begin van de eeuw aan, maar het tegenovergestelde van kitsch: 'moeilijke' kunst, *high art* – in de literatuur bijvoorbeeld het werk van Joyce en Robbe-Grillet. In het werk van Fiedler is eveneens sprake van een dergelijke verwarrende terminologie, zij het dat hij de term 'Avant-Garde Novel' (Fiedler 1974: 202) lijkt te reserveren voor modernistische romans (cf. Boeijsen 1985: 45).

98. Zie bijvoorbeeld D'haen 1987: 161; Bertens en D'haen 1988: 81; Hutcheon 1988: 20; Connor 1989: 130; McHale 1992a: 290-291 (noot 6, noot 10).
99. Formuleren als 'the passage from modernism to postmodernism' (Tani 1984: 38) en 'postmodernism took the place of modernism' (ibid.) geven aan dat Tani het postmodernisme niet meer ziet als *een* na-oorlogse stroming, maar als een periode die de voorafgaande periode van het modernisme aflost.
100. Graffs artikel 'The Myth of the Postmodernist Breakthrough' wordt door Tani abusievelijk twee jaar later gedateerd (Tani 1984: 160, 173).
101. Het idioom waarmee Tani de overgang van modernisme naar postmodernisme beschrijft ontleent hij aan Jurij Tynjanov. Het tussenzinnetje 'Symbolism, the discovery of self through myth and psychoanalysis' is een typisch voorbeeld van de manier waarop Tani de ideeën van Holquist en Spanos laat versmelten; cf. Holquist (1971: 145), 'Modernism has dual roots in psychology and myth'.
102. Voorbeelden van de innovatieve anti-detective: Sciascia, *A ciascuno il suo* (1966); Gardner, *The Sunlight Dialogues* (1972); Eco, *Il nome della rosa* (1980). Voorbeelden van de deconstructieve anti-detective: Sciascia, *Todo modo* (1974); Pynchon, *The Crying of Lot 49* (1966); Hjortsberg, *Falling Angel* (1978). Voorbeelden van de metafictionele anti-detective: Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979); Nabokov, *Pale Fire* (1962).
103. Dit bezwaar (het ongemotiveerd gebruiken van een term) geldt in nog sterkere mate voor de categorie 'deconstructive anti-detective fiction': *nergens* wordt de benaming van die categorie ook maar zijdelings van een verklaring voorzien.
104. Brian McHale spreekt van 'a rather narrow, exclusive postmodernism. By [Hutcheon's] account, the category "postmodernist fiction" is *coextensive* with the category "historiographic metafiction"' (McHale 1992b: 20).
105. Quentin en Shreve trekken in feite de uiterste consequenties uit het principe van de abductie. In hoofdstuk 7 kom ik hier op terug.
106. 'The texts which Holquist analyzes as postmodernist versions of the detective story – especially Robbe-Grillet's *Le Voyeur* and *Les Gommages* and Nabokov's *Lolita* and *Pale Fire* [...] – I would describe as modernist (or late-modernist) texts' (McHale 1992a: 290, noot 4).
107. In het geval van *Les Gommages* was er sprake ontologische breuk geweest als Dupont 's morgens werkelijk door Garinati zou zijn vermoord, en 's avonds opnieuw door Wallas. In een ander, meer problematisch scenario (zo stel ik mij voor) blijft de uitkomst van de aanslag door Garinati onvermeld; onbeslisbaar wordt dan of Wallas werkelijk Dupont vermoordt, of dat dit slechts een (eventueel Oedipale) projectie is.
108. Deze wel zeer boude bewering houdt zowel een in feite onaanvaardbare verruiming van de term 'detective story' in als een aangepast corpus van modernistische romans. McHale: 'This detective-story structure underlies modernism's epistemological quests from the earliest modernist phase through the phase of 'high modernism' to its latest phases – from, say, *The Sacred Fount* and *Lord Jim* through *Absalom, Absalom!* and *The Great Gatsby* to *The Real Life of Sebastian Knight*, *La Jalousie* [and] *The Crying of Lot 49*' (McHale 1992a: 147). Gide, Joyce, Mann, Musil, Proust, Svevo en Woolf, om maar een paar namen te noemen, blijven onvermeld.
109. 'Fictions of the Wolfman' werd later in licht gewijzigde vorm opgenomen in *Reading for*

the Plot (Brooks 1984). Desalniettemin heb ik er voor gekozen om waar mogelijk uit de eerdere versie van het artikel te citeren, omdat daarin meer de nadruk ligt op de verbanden tussen de ziektegeschiedenis van de Wolvenman en het detective-verhaal.

110. Ik leg in dit hoofdstuk de nadruk op slechts één – zij het zeer belangrijk – aspect van de uitermate complexe ziektegeschiedenis van de Wolvenman: de problematische status van de oerscène. Voor andere lezingen van de ziektegeschiedenis zie o.a. Mahony 1984, Lukacher 1986, en Fish 1987. Een zeer opmerkelijke en eigenzinnige interpretatie geven Abraham en Torok (1976). De memoires van de Wolvenman zijn te vinden in Gardiner 1971, waarin tevens het verslag is opgenomen van een supplementaire analyse door Ruth Mack Brunswick. Enigszins tendentius is het boek van Karin Obholzer (1980), dat een reeks interviews met de Wolvenman uit het midden van de jaren zeventig bevat.

111. De scène met het dienstmeisje wordt pas tegen het einde van de ziektegeschiedenis onthuld, in een hoofdstuk met de veelzeggende titel 'Nachträge aus der Urzeit – Lösung'.

112. In mijn terminologie: de realistische narratieve logica en de semiotische narratieve logica.

113. Uit de verschuiving van de ouders naar de dieren blijkt tevens dat Freud niet in staat was de banden met de empirische werkelijkheid radicaal door te snijden: de gebeurtenis van de copulerende ouders zou eventueel op fantasie kunnen berusten, maar via de copulerende dieren wordt die fantasie toch weer in de realiteit verankerd. Cf. Lukacher 1986: 136-141.

114. Dader en slachtoffer zijn in het geval van de Wolvenman dusdanig nauw met elkaar verbonden, dat de *Zeitlosigkeit* van het onbewuste 'sich bei ihm in die bewußt gewordene Vorgänge fortgesetzt hatte' (GW XII: 154-155). Dit verklaart het ontbreken van elk tijdsgevoel bij de patiënt met betrekking tot zijn herinneringen: 'Er wirft all das, was [...] unmöglich gleichzeitig gewesen sein kann und voll inhaltlichen Widerspruchs ist, in einen und denselben Zeitraum' (ibid.: 39).

115. De opsomming kan zonder moeite worden uitgebreid; cf. Fokkema 1991: 148, en Richter 1989: 110.

116. '[Ned] wandered through the streets crying, "Get lost! Just bugger off! Get lost!"' (Ackroyd 1985: 84).

117. Voor het in de psychoanalyse gangbare onderscheid tussen *Urszene* en *Urphantasie*, zie Laplanche en Pontalis 1972: 573-578. In navolging van Brooks (1979: 77, 'in the place of a primal scene we would have a primal phantasy, operating as event by deferred action') scherp ik de tegenstelling tussen beide termen hier iets meer aan dan technisch gesproken misschien geoorloofd is.

118. McHale (1992b: 17) noemt *A Politics of Postmodernism* 'essentially integral with [...] Poetics'.

119. Ik baseer deze opmerking onder meer op het feit dat de romans uit Hutcheons corpus die eventueel als 'anti-detective' kunnen worden gekwalificeerd (naast *Hawksmoor* en *Il nome della rosa* ook nog *A Maggot* van John Fowles), alle drie gedeeltelijk of geheel in het verleden zijn gesitueerd.

120. Vergelijk een uitspraak van McHale over het gebruik van de historische roman in *Terra Nostra* van Carlos Fuentes: 'All historical novels [...] involve some violation of ontological boundaries. [...] Traditional historical novels strive to suppress these violations, to hide the

ontological “seams” between fictional projections and real world facts [] *Terra Nostra*, by contrast, foregrounds its ontological seams by systematically transgressing [the] rules of its genre’ (McHale 1987 16-17) Wat McHale hier ‘ontological “seams”’ noemt komt volgens mij voor een belangrijk deel overeen met Hutcheons ‘grammatical reference to the discursive situation of the utterance’

121 ‘[Postmodernism] does not deny the *existence* of the past, it does question whether we can ever *know* that past other than through its textualized remains’ (Hutcheon 1988 20) ‘The past really did exist The question is *how* can we know that past today’ (ibid 92)

122 Dezelfde metafoor keert terug in hoofdstuk elf ‘I have finished six *Designes* of my last Church [] In the first I have the Detail of the Ground Plot, which is much like a Prologue in a Story, in the second there is all the Plan in a small form, like the disposition of Figures in a Narrative’, en zo verder tot en met het zesde ontwerp, dat vergeleken wordt met ‘the Conclusion of a Book’ (Ackroyd 1985 205)

123 Of diens naam werkelijk ‘Hawksmoor’ is (en, in het verlengde, of de architect van de kerken werkelijk ‘Dyer’ heet), is niet duidelijk. Dit hangt mede af van het realiteitsgehalte dat een lezer bereid is toe te kennen aan het twintigste-eeuwse Londen waar de moorden worden gepleegd ‘Hawksmoor’ kan als naam zijn gekozen door de inspecteur vanwege de historische architect, wiens naam hij vervolgens eveneens verandert

124. McHale doet zijn uitspraken met betrekking tot ‘constructions of postmodernism’ (McHale 1987 4), maar zijn criteria zijn van toepassing op discursieve constructies in het algemeen Uiteraard zijn ook andere criteria mogelijk.

125 Dat McHale’s benadering van het postmodernisme die van Hutcheon omvat, en dat Hutcheons benadering een uitwerking en uitbreiding is van bepaalde aspecten van die van McHale, komt duidelijk naar voren op momenten dat McHale historiografische metafictione *een* (belangrijke) postmodernistische strategie behandelt Cf McHale 1987 16-17, 86 96, 1992 152, 238, 294 (noot 12)

126 Cf Eco’s in het vorige hoofdstuk geciteerde uitspraak over de ‘correspondence between the Possible World imagined by the detective and the Real World’ (Eco 1990 160)

127 *Trent’s Last Case* van Bentley (cf hoofdstuk 4) problematiseert dit aspect van mogelijke verhalen van het misdrijf al enigszins eerst leidt Trent af dat Manderson vermoord is door Marlowe, vervolgens vertelt Marlowe hem dat Manderson zelfmoord heeft gepleegd, en uiteindelijk bekend Cupples dat hij Marlowe ‘per ongeluk’ door het hoofd heeft geschoten *Trent’s Last Case* blijft echter in die zin een traditionele detective dat de mogelijke verhalen elkaar aflossen en niet naast elkaar blijven bestaan

128 Van Alphen verbindt het postmodernisme met ‘alle romans vanaf *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974), met *Het godgeklagde feest* (1967) als voorloper’ (Van Alphen 1988 22, noot 1) Peter Verstraten (1993 421) laat de cesuur naar mijn mening rijkelijk laat vallen door *Ansichten uit Amerika* uit 1981 het eerste werk te noemen dat ‘meer postmodernistische aspecten’ vertoont Kleinrensink (1991 3) ziet eveneens *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* als het begin van de tweede fase

129 Cf (o a) Kleinrensink 1981 en 1991, J Verstraten 1981, Wynia 1990

130. Het belang van Bacon voor *De vadermoorders* wordt onderstreept door Brakmans keuze voor een uitspraak van de schilder als motto voor de roman.
131. Twee bekentenissen worden zelfs daadwerkelijk in een biechtstoel afgelegd, compleet met schuldbelijdenis – “Ik beleid [sic] aan de Almachtige God [...] dat ik zeer gezondigd heb in gedachte, woord en daad, door mijn schuld, door mijn schuld, door mijn allergrootste schuld” (Brakman 1989: 72) – en absolutie van Duck – “Ego te absolvo” (ibid.: 77); “Ego te absolvo, in Nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen. Ga in vrede, modjo” (ibid.: 107). Als gezegd dankt Duck aan het einde van het boek de kardinalen “voor hun openharig belijden” (ibid.: 144).
132. Eerder al kondigde Duck aan: “We moeten nauwgezet te werk gaan, dat lijkt me het beste, maar met fantasie, op de details komt het aan, maar ook op de verbeelding” (Brakman 1989: 32).
133. Slechts één recensent van *De vadermoorders* bracht de roman in verband met de gang van zaken rond de dood van de twintigste-eeuwse paus Johannes Paulus I, ‘de paus van één maand, die volgens sommige ingewijden door de maffia werd vermoord’ (Goedegebuure 1989).
134. Duck lijkt aanvankelijk niet de meest aangewezen persoon om juist dit onderzoek te leiden. Als de inspecteur bij zijn aankomst in het Vaticaan enige tijd moet wachten in een rijkelijk met wand- en plafondschilderingen versierde ruimte, is hij gedwongen ‘zich nu en dan te verdiepen’ in de hem omringende kunst om wakker te blijven. Duck ‘besteedde [...] meer aandacht dan normaal (en dat was eigenlijk niets) aan een schilderij dat tegenover hem hing. Het ging in de pictuur over een krachtig gebouwde man met een baard, die met ferme pas enkele meisjes meevoerde over een zandweg. Een dagje op het land met grootvader, dacht Duck’ (Brakman 1989: 14-15). Het schilderij in kwestie blijkt *De vlucht van Lot uit Sodom* van Rafaël te zijn.
135. Deze kardinaal vertoont een opvallend gebrek aan identiteit: niet alleen komen zijn woorden en handelingen indirect tot Duck en de lezer, ook wordt zijn naam op vijf verschillende manieren geschreven: naast het meest voorkomende ‘Talacryn’ komen tevens voor ‘Talacrini’, ‘Talacryni’, ‘Talacrino’ en ‘Talacryno’ (Brakman 1989: 122, 123, 123, 131). Ook wordt een verband met de duivel gesuggereerd: Talacryn loopt mank en gaat in het zwart gekleed.
136. “Menig droge en goed gevormde mannenhand die zich op die van de beminde legt wordt hysterisch afgewezen als vies en klef, terwijl elders een precies gelijk exemplaar wordt gewaardeerd als warm, veilig en rustgevend” (Brakman 1989: 98). Deze opmerking van een tot enkel stem gereduceerde De Fürstenberg roept, ook door het adjectief ‘hysterisch’, Freuds diagnose in herinnering van Dora’s reactie op de kus van de heer K. (GW V: 186-187; cf. hoofdstuk 3.2).
137. Freud kondigt zijn verhaal van de moord op de oervader (achteraf gezien veelzeggend) aan als ‘eine Hypothese, die phantastisch erscheinen mag’ (GW IX: 171; cursivering van mij).
138. Desalniettemin kiest Freud uiteindelijk, in de laatste alinea van *Totem und Tabu*, toch voor een oerscène. Ik kom hier aan het einde van dit hoofdstuk nog op terug.
139. In de biechtstoel spreekt ook Duck, als biechtvader (cf. Brakman 1989: 72, 76) zijn onduidelijke biechtelingen verschillende malen aan als ‘mijn zoon’ (ibid.: 77, 95, 103). We zouden dit kunnen opvatten als een rolverschuiving, behorende bij een overdrachtssituatie.

140. In het boek zelf is eenmaal sprake van 'de papacide' (Brakman 1989. 71).
141. Cf. een al eerder geciteerde uitspraak van kardinaal Violardo. "de mens is niet alleen schuldig om wat hij heeft misdaan, maar ook om wat hij zou kunnen doen" (Brakman 1989: 48).
142. In een voetnoot bij de passage over de vadermoord geeft Freud zelf toe dat zijn hypothese althans voor een deel wordt bepaald door 'the structures of signification, the discursive requirements' (Culler 1981: 180): 'Die Unbestimmtheit, die zeitliche Verkürzung und inhaltliche Zusammendrängung der Angaben in meinen obenstehenden Ausführungen darf ich als eine durch die Natur des Gegenstandes geforderte Enthaltung hinstellen' (GW IX: 172).
143. Vergelijk Van Alphen's eerder geciteerde opmerking dat 'texts have an external and an internal relation to history' (Van Alphen 1989 826).
144. Culler schrijft abusievelijk dat 'Faust is translating the opening words of *Genesis*, "In the beginning was the Word"' (Culler 1981 183).
145. Goethe, *Faust*, deel 1, scène 3 (Goethe 1969. 167).
146. 'In arguing that *history* does not exist except as a text, [historiographic metafiction] does not stupidly and "gleefully" deny that the *past* existed, but only that its accessibility to us now is entirely conditioned by textuality' (Hutcheon 1988: 16).
147. Voor wat McHale betreft gaat het hierbij met name om een al te rigide verbinding van de detective met epistemologische kwesties, met als gevolg een blinde vlek voor de ontologische aspecten van de in anti-detectives gedramatiseerde verhouding tussen tekst en geschiedenis, woord en daad.

Bibliografie

- Abraham, Nicholas en Maria Torok, 1976, *Cryptonymie. Le Verbier de l'homme aux loups*, Aubier-Flammarion, Paris.
- Ackroyd, Peter, 1985, *Hawksmoor*, Hamish Hamilton, Londen
- Allott, Ken en Peter Tremewan, 1985, '*Les Gommies*' d'Alain Robbe-Grillet *Index verborum et table des fréquences*, Champion, Paris.
- Alphen, Ernst van, 1988, *By wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer*, Coutinho, Muiderberg.
- Alphen, Ernst van, 1989, 'The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism', in: *Poetics Today* 10, 4, pp 819-837.
- Alphen, Ernst van, 1990, 'Vertellingen zonder verhaal *De Vadermoorders* en Francis Bacon', in: *Yang* 26, 1, pp. 93-106.
- Alter, Robert, 1975, *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre*, University of California Press, Berkeley.
- Argelander, Hermann, 1976, 'Im Sprechstunden-Interview bei Freud. Technische Überlegungen zu Freuds Fall "Katharina..."', in: *Psyche* 30, pp 665-702.
- Auden, W.H., 1962 (1948), 'The Guilty Vicarage Notes on the Detective Story, by an Addict', in: *The Dyer's Hand and Other Essays*, Random House, New York, pp 146-158.
- Bal, Mieke, 1984 (1977), *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Hes Uitgevers, Utrecht
- Bal, Mieke, 1986, *Femmes imaginaires. L'ancien testament au risque d'une narratologie critique*, Hes Uitgevers, Utrecht.
- Bal, Mieke, 1990 (1978), *De theorie van vertellen en verhalen. Inleiding in de narratologie*, Coutinho, Muiderberg.
- Baring-Gould, William S. (ed.), 1967, *The Annotated Sherlock Holmes* (2 vols), Clarkson N. Potter, New York.
- Barth, John, 1980, 'The Literature of Replenishment. Postmodernist Fiction', *The Atlantic Monthly* 245, 1, pp 65-71
- Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Seuil, Paris.
- Barthes, Roland, 1972a, 'Sémiologie et médecine', in: Roger Bastide (ed.), *Les Sciences de la folie*, Mouton, Paris, pp. 37-46.
- Barthes, Roland, 1972b (1953), *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris.
- Barthes, Roland, 1977 (1966), 'Introduction à l'analyse structurale des récits', in: Roland Barthes *et al*, *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp 7-57.
- Barthes, Roland, 1985, 'Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe', in: *L'Aventure sémiologique*, Seuil, Paris, pp. 329-359.
- Bennet, Donna, 1979, 'The Detective Story. Towards a Definition of Genre', in: *PTL* 4, 2, pp. 233-266.
- Bennett, Maurice J., 1983, 'The Detective Fiction of Poe and Borges', in: *Comparative Literature* 35, pp. 262-275.

- Bentley, Eric, 1946 (1912), *Trent's Last Case*, World Publ. Co., New York.
- Benveniste, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris.
- Berneheimer, Charles en Claire Kahane (eds), 1985, *In Dora's Case. Freud, Hysteria, Feminism*, Virago Press, London.
- Bertens, Hans, 1986, 'The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism. An Introductory Survey', in: Douwe Fokkema en Hans Bertens (eds), *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, pp. 9-48.
- Bertens, Hans en Theo D'haen, 1988, *Het postmodernisme in de literatuur*, De Arbeiderspers, Amsterdam.
- Binyon, T.J., 1990, *'Murder Will Out'. The Detective in Fiction*, Oxford University Press, Oxford & New York.
- Boeijen, Paula, 1985, 'Amerikaanse literatuurkritici over het postmodernisme', in: Jeroen Boomgaard en Sebastiaan Lopez (red.), *Van het postmodernisme*, SUA, Amsterdam, pp. 44-57.
- Bonaparte, Marie, 1933, *Edgar Poe. Étude psychanalytique*, Les Éditions Denoël et Steele, Paris.
- Bonfantini, Massimo A. en Giampaolo Proni, 1983, 'To Guess or Not To Guess?', in: Eco en Sebeok 1983, pp. 119-134.
- Borges, Jorge Luis, 1957, 'La Muerte y la Brújula', in: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*, Emecé editores, Buenos Aires, dl. II, pp. 143-158.
- Borges, Jorge Luis, 1983, 'Le Conte Policier', in: Uri Eisenzweig (ed.), *Autopsies du roman policier*, Union Générale d'Éditions, Paris, pp. 289-304.
- Borges, Jorge Luis, 1985, *Labyrinths*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Borges, Jorge Luis, 1985a, 'Death and the Compass', in: Borges 1985, pp. 106-117.
- Borges, Jorge Luis, 1985b, 'Avatars of the Tortoise', in: Borges 1985, pp. 237-243.
- Borges, Jorge Luis, 1985c, 'The Garden of Forking Paths', in: Borges 1985, pp. 44-54.
- Brakman, Willem, 1985, *Leesclubje*, Querido, Amsterdam.
- Brakman, Willem, 1989, *De vadermoorders*, Querido, Amsterdam.
- Brooks, Peter, et al. (eds), 1973, *Man and his Fictions. An Introduction to Fiction-Making, its Forms and Uses*, Harcourt Brace Jovanovich, New York [etc.].
- Brooks, Peter, 1979, 'Fictions of the Wolfman. Freud and Narrative understanding', in: *Diacritics* 9, 1, pp. 72-83.
- Brooks, Peter, 1984, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, Oxford.
- Brooks, Peter, 1985, 'Constructions psychanalytiques et narratives', in: *Poétique* 61, pp. 63-74.
- Brooks, Peter, 1987, 'The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism', in: *Critical Inquiry* 13, pp. 334-349.
- Castelnuovo, Enrico, 1989 (1968), 'Attribution (Histoire de l'art)', in: *Encyclopaedia Universalis III*, Paris, corpus 3, pp. 411-415.
- Cawelti, John G., 1976, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago University Press, Chicago & London.
- Charney, Hanna, 1972, 'Pourquoi Le "Nouveau Roman" Policier?', in: *The French Review* 46, 1, pp. 17-26.

- Chatman, Seymour, 1978, *Story and Discourse Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca & London.
- Christie, Agatha, 1954 (1926), *The Murder of Roger Ackroyd*, Simon and Schuster, New York.
- Collins, Jerre, et al., 1985, 'Questioning the Unconscious. The Dora Archive', in: Berneheimer en Kahane 1985, pp. 243-253.
- Connor, Stephen, 1989, *Postmodernist Culture An Introduction to Theories of the Contemporary*, Blackwell, Oxford & Cambridge (Mass)
- Culler, Jonathan, 1975, *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge, London.
- Culler, Jonathan, 1980, 'Fabula and Szuzhet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions', in: *Poetics Today* 1, 3, pp. 27-37.
- Culler, Jonathan, 1981, 'Story and Discourse in the Analysis of Narrative', in *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London, pp. 169-187.
- Culler, Jonathan, 1982, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Routledge, London.
- De Man, Paul, 1979, *Allegories of Reading Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven.
- D'haen, Theo, 1987, 'Popular Genre Conventions in Postmodern Fiction. The Case of the Western', in: Matei Calinescu en Douwe Fokkema (eds), *Exploring Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam & Philadelphia, pp. 161-174.
- Doyle, Sir Arthur Conan, 1981, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Penguin Books, Harmondsworth.
- Du Perron, E., 1958 (1938), 'Het sprookje van de misdaad Dialogen over het detective-verhaal', in: *Verzameld Werk deel VI*, G.A. van Oorschot, Amsterdam, pp. 549-627.
- Eco, Umberto, 1976, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- Eco, Umberto, 1979, *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Indiana University Press, Bloomington.
- Eco, Umberto, 1983, 'Horns, Hooves, Insteps. Some Hypotheses on Three Types of Abduction', in: Eco en Sebeok 1983, pp. 198-220.
- Eco, Umberto, 1990, 'Abduction in Uqbar', in: *The Limits of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, pp. 152-162.
- Eco, Umberto en Thomas Sebeok (eds), 1983, *The Sign of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Indiana University Press, Bloomington.
- Eisenzweig, Uri, 1982, 'L'Instance du policier dans le romanesque. Balzac, Poe et le mystère de la chambre close', in: *Poétique* 12, pp. 279-302.
- Eisenzweig, Uri, 1983, 'Le Roman policier. Présentation du genre', in: *Littérature* 49, pp. 3-15.
- Eisenzweig, Uri, 1986, *Le Récit impossible Forme et sens du roman policier*, Christian Bourgois, Paris.
- Fichtner, Gerhard en Albrecht Hirschmuller, 1985, 'Freuds "Katharina" – Hintergrund, Entstehungsgeschichte und Bedeutung einer fruhen psychoanalytischen Krankheitsgeschichte', in: *Psyche* 39, pp. 220-240.
- Fiedler, Leslie, 1974, 'The Death and Rebirth of the Novel', in: John Halperin (ed.), *The Theory of*

- the Novel New Essays*, Oxford University Press, New York, pp. 189-209.
- Fiedler, Leslie, 1977 (1969), 'Cross the Border – Close the Gap', in: *A Fiedler Reader*, Stein and Day, New York, pp. 270-294.
- Fish, Stanley, 1987, 'Withholding the Missing Portion. Power, Meaning and Persuasion in Freud's *The Wolf Man*', in: Nigel Fabb et al (eds), *The Linguistics of Writing. Arguments between Language and Literature*, Manchester University Press, Manchester, pp. 155-172.
- Fokkema, Aleid, 1991, 'The Retreat of Language Discontinuous Signs', in: *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Rodopi, Amsterdam, pp. 141-164.
- Fokkema, Aleid, 1993, 'Abandoning the Postmodern? The Case of Peter Ackroyd', in: Theo D'haen en Hans Bertens (eds), *Postmodern Studies 7 British Postmodern Fiction*, Rodopi, Amsterdam, pp. 167-179.
- Foucault, Michel, 1975, *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Gallimard, Paris.
- Freud, Sigmund, 1952, *Gesammelte Werke*, 18 vols (ed. Anna Freud), Imago Publishing Co., London.
- Freud, Sigmund, 1974, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols (ed. James Strachey), Hogarth Press, London.
- Freud, Sigmund, 1980, 'Fragment van de analyse van een geval van hysterie ('Dora')', in: *Ziektegeschiedenissen 2*, Boom, Meppel.
- Freud, Sigmund, 1986, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904* (Hrsg. Jeffrey Moussaieff Masson), S. Fischer Verlag, Frankfurt.
- Gardner, Murel (ed.), 1971, *The Wolf-Man by the Wolf-Man. The Double Story of Freud's Most Famous Case*, Basic Books, New York.
- Genette, Gérard, 1972, *Figures III*, Seuil, Paris.
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris.
- Gibelli, Dario, 1992, 'Le Paradoxe du Narrateur dans Roger Ackroyd', in: *Poétique* 23, 92, pp. 387-397.
- Ginzburg, Carlo, 1983, 'Morelli, Freud, and Sherlock Holmes. Clues and Scientific Method', in: *Eco en Sebeok* 1983, pp. 81-118.
- Goedegebuure, Jaap, 1989, 'Papacide', in: *Haagse Post*, 24-6-1989.
- Goethe, Johann Wolfgang von, 1969, *Faust. Gesamtausgabe*, Insel-Verlag, Leipzig.
- Graff, Gerald, 1979 (1973), 'The Myth of the Postmodern Breakthrough', in: *Literature against Itself. Literary Ideas in Modern Society*, The University of Chicago Press, Chicago, pp. 31-62.
- Graftdijk, Thomas en Wilfred Oranje, 1986, 'Verklaring van enige psychoanalytische termen', in: Sigmund Freud, *Ziektegeschiedenissen 4*, Boom, Meppel, pp. 166-177.
- Gregory Klein, Kathleen en Joseph Keller, 1986, 'Deductive Detective Fiction. The Self-Destructive Genre', in: *Genre XIX*, 2, pp. 155-172.
- Hamon, Philippe, 1973, 'Un Discours constraint', in: *Poétique* 4, pp. 411-445.
- Hassan, Ihab, 1971, 'POSTmodernISM', in: *New Literary History* 3, 1, pp. 5-30.
- Herman, Luc, 1990, 'The Relevance of History. *Der Zauberbaum* by Peter Sloterdijk and *Hawksmoor* by Peter Ackroyd', in: Theo D'haen en Hans Bertens (eds), *Postmodern Studies 3. History and Post-War Writing*, Rodopi, Amsterdam, pp. 107-123.

- Hodgson, John A., 1992, 'The Recoil of "The Speckled Band" Detective Story and Detective Discourse', in: *Poetics Today* 13, 2, pp. 309-324.
- Hollingshust, Alan, 1985, 'In Hieroglyph and Shadow', in: *Times Literary Supplement*, 27-9-1985, p. 1049.
- Holquist, Michael, 1971, 'Whodunnit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction', in: *New Literary History* 3, 1, pp. 135-156.
- Hudde, Hinrich, 1976, 'Ödipus als Detektiv. Die Urszene als Geheimnis des geschlossenen Raums', in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 86, 1, pp. 1-25.
- Huhn, Peter, 1987, 'The Detective as Reader. Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction', in: *Modern Fiction Studies* 33, 3, pp. 451-466.
- Hutcheon, Linda, 1980, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York & Londen.
- Hutcheon, Linda, 1984, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (paperback), Methuen, New York & Londen.
- Hutcheon, Linda, 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York & Londen.
- Hutcheon, Linda, 1989, *The politics of Postmodernism*, Routledge, New York & Londen.
- Huyssen, Andreas, 1986, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington.
- Israëls, Han, 1993, *Het geval Freud. 1 - Scheppingsverhalen*, Bert Bakker, Amsterdam.
- Janvier, Ludovic, 1964, *Une Parole exigeante*, Minuit, Paris.
- Jefferson, Ann, 1980, *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge & New York.
- Jones, Ernest, 1955, *Sigmund Freud: Life and Work II*, Hogarth Press, Londen & New York.
- Kermode, Frank, 1974, 'Novel and Narrative', in: John Halperin (ed.), *The Theory of the Novel. New Essays*, Oxford University Press, New York, pp. 155-174.
- Kleinrensink, Gerrit Jan, 1981, 'De verteller bij de waterval', in: *Bzzlenn* 85, pp. 67-73.
- Kleinrensink, Gerrit Jan, 1991, 'Willem Brakman in contouren en in grote lijnen', in: *Willem Brakman. Schrijver en reiziger*, Literair Café Nijmegen (interne uitgave), p. 2-3.
- Kushigian, Julia A., 1983, 'The Detective Story Genre in Poe and Borges', in: *Latin American Literary Review* 22, 11, pp. 27-39.
- Laplanche, J. en J.-B. Pontalis, 1972 (1967), *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Suhrkamp, Frankfurt.
- Lejeune, Philippe, 1976, 'Le Peigne cassé', in: *Poétique* 25, pp. 1-29.
- Levie, Sophie, 1991, 'Literatuurgeschiedschrijving', in: *Zeeman* 1991, pp. 252-279.
- Linetski, Vadim, 1996, 'Angst ohne Vorbild: Towards Zero Degree of Intertextuality', in: *The Text Which is Difficult to Reach*, NEOquint, St.-Petersburg, pp. 39-53.
- Lukacher, Ned, 1986, 'Primal Scenes. Freud and the Wolf-Man', in: *Primal Scenes. Literature, Philosophy, Psychoanalysis*, Cornell University Press, Ithaca & Londen, pp. 136-167.
- Mahony, Patrick J., 1984, *Cries of the Wolf Man*, International University Press, New York.
- Marcus, Steven, 1985, 'Freud and Dora. Story, History, Case History', in: *Berneheimer en Kahane* 1985, pp. 56-91.

- Masson, Jeffrey Mousaieff, 1984a, *Freud The Assault on Truth Freud's Suppression of the Seduction Theory*, Faber and Faber, Londen
- Masson, Jeffrey Mousaieff, 1984b, *Was hat man dir, du armes Kind, getan? Sigmund Freuds Unterdrückung der Verführungstheorie*, Rowohlt, Reinbek.
- McGrath, William J., 1986, *Freud's Discovery of Psychoanalysis The Politics of Hysteria*, Cornell University Press, Ithaca & Londen.
- McHale, Brian, 1987, *Postmodernist Fiction*, Methuen, Londen.
- McHale, Brian, 1992a, *Constructing Postmodernism*, Routledge, New York & Londen.
- McHale, Brian, 1992b, 'Postmodernism, or the Anxiety of Master Narratives', in: *Diacritics* 22, 1, pp. 17-33.
- Meissner, W. W., 1979, 'Studies on Hysteria – Katharina', in: *Psychoanalytic Quarterly* 48, pp. 587-600.
- Merrivale, Patricia, 1967, 'The Flaunting of Artifice in Vladimir Nabokov and Jorge Luis Borges', in: *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* 8, 2, pp. 294-309.
- Messac, Régis, 1929, *La 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris.
- Morriën, Adriaan en Henk Mulder, 1980, 'Lijst van psycho-analytische en medische termen', in: *Sigmund Freud, Ziektegeschiedenissen* 2, Boom, Meppel, pp. 219-226.
- Morrisette, Bruce, 1963, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Minuit, Paris.
- Murch, A. E., 1958, *The Development of the Detective Novel*, Peter Owen Ltd., London.
- Noth, Wilfried, 1990, *Handbook of Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- Obholzer, Karin, 1980, *Gespräche mit dem Wolfsmann Eine Psychoanalyse und die Folgen*, Rowohlt, Reinbek.
- Pederson-Krag, Geraldine, 1983 (1949), 'Detective Stories and the Primal Scene', in: Glenn W. Most en William W. Stow, (eds), *The Poetics of Murder Detective Fiction and Literary Theory*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, pp. 13-20.
- Prince, Gerald, 1988, *A Dictionary of Narratology*, Scholar Press, Aldershot.
- Reichard, Suzanne, 1956, 'A Re-Examination of "Studies on Hysteria"', in: *Psychoanalytic Quarterly* 25, pp. 155-177.
- Reik, Theodor, 1975 (1946), *Ritual. Psychoanalytic Studies*, Greenwood Press, Westport.
- Richter, David, 1989, 'Murder in Jest. Serial Killing in the Postmodern Detective Story', in: *Journal of Narrative Technique*, 19, 1, pp. 106-115.
- Rummon-Kenan, Shlomith, 1976, 'A Comprehensive Theory of Narrative. G. Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction', in: *PTL* 1, pp. 33-62.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963a (1956), 'Une voie pour le roman futur', in: *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, pp. 17-27.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963b (1957), 'Sur quelques notions périmées', in: *Pour un nouveau roman*, Gallimard, Paris, pp. 29-53.
- Robbe-Grillet, Alain, 1963c (1953), *Les Gommages*, Minuit, Paris.
- Rubin Suleiman, Susan, 1988, 'Mastery and Transference. The Significance of "Dora"', in: Clayton Koelb en Susan Noakes (eds), *The Comparative Perspective on Literature. Approaches to Theory and Practice*, Cornell University Press, Ithaca & Londen, pp. 213-223.

- Rycroft, Charles, 1957, 'A Detective Story. Psychoanalytic Observations', in: *Psychoanalytic Quarterly* 26, pp. 229-245.
- Schor, Naomi, 1987, *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, Methuen, New York & Londen.
- Sebeok, Thomas A., 1976, *Contributions to the Doctrine of Signs*, The Peter de Ridder Press, Lisse.
- Sebeok, Thomas A, 1983, 'One, Two, Three Spells UBERTY', in: Eco en Sebeok 1983, pp. 1-10.
- Sebeok, Thomas A, 1984, 'Symptom', in: James E. Copeland (ed.), *New Directions in Linguistics and Semiotics*, John Benjamins, Amsterdam, pp. 211-230.
- Sebeok, Thomas A. en Jean Umiker-Sebeok, 1983, "You Know My Method". A Juxtaposition of Charles S. Peirce and Sherlock Holmes', in: Eco en Sebeok 1983, pp. 11-54.
- Siccama, Wilma, 1994, 'Postmodernistisch drama. Visualiteit en tekstualiteit', in: *Forum der letteren* 35, 1, pp. 53-68.
- Sjklovskij, Viktor, 1971 (1929), 'Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle', in: Vogt 1971, pp. 76-94.
- Spanos, William V., 1972, 'The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination', in: *Boundary 2* 1, 1, pp. 147-168.
- Strachey, James, 1974a, 'Editor's Introduction', in: Freud 1974, vol. 2, pp. ix-xxviii.
- Strachey, James, 1974b, 'Editor's Note', in: Freud 1974, vol. 7, pp. 3-6.
- Strachey, James, 1974c, 'Editor's Note', in: Freud 1974, vol. 17, pp. 3-6.
- Sturrock, John, 1977, *Paper Tigers. The Ideal Fictions of Jorge Luis Borges*, Clarendon Press, Oxford.
- Tani, Stefano, 1984, *The Doomed Detective. The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Southern Illinois University Press, Carbondale & Edwardsville.
- Todorov, Tzvetan, 1966, 'Les catégories du récit littéraire', in: *Communications* 8, pp. 125-151.
- Todorov, Tzvetan, 1971 (1966), 'Typologie du roman policier', in: *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, pp. 9-19.
- Tomasjevski, Boris, 1965a, 'Thématique', in: Tzvetan Todorov (ed.), *Théorie de la littérature*, Seuil, Paris, pp. 267-307.
- Tomasjevski, Boris, 1965b, 'Thematics', in: Lee T. Lemon en Marion Reis (eds), *Russian Formalist Criticism*, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 61-95.
- Van Dine, S.S., 1946 (1928), 'Twenty Rules for Writing Detective Stories', in: Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, Simon & Schuster, New York, pp. 189-193.
- Verstraten, Jos, 1981, 'Willem Brakman als onruststoker. Beschouwingen bij "Kind in de buurt"', in: *Bzzlletin* 85, pp. 15-20.
- Verstraten, Peter, 1993, 'Raskolnikow-epigoon speelt cowboy. Heldendromen en vertelposities in Willem Brakmans *Ansichten uit Amerika*', in: *De Nieuwe Taalgids* 86, 5, pp. 421-434.
- Vogt, Jochen (Hrsg.), 1971, *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung* (2 vols), Fink, München.
- Voort, Cok van der, 1991, 'De analyse van verhalend proza', in: *Zeeman* 1991, pp. 24-58.
- Waldmann, Günther, 1971 (1961), 'Kriminalroman – Antikriminalroman', in: Vogt 1971, pp. 206-226.

- Wasson, Richard, 1969, 'Notes on a New Sensibility', in: *Partisan Review* 36, pp. 460-477
- Waugh, Patricia, 1984, *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Londen & New York
- Weide, Jack van der, 1990a, 'Detective en anti-detective. Reactie op Hanneke Mulder, "De anti-detective als postmodernistisch verschijnsel"', in: *Forum der Letteren* 31, 2, pp. 137-138.
- Weide, Jack van der, 1990b, 'Ontstaan en ontwikkeling van de anti-detective', in: *Forum der Letteren* 31, 4, pp. 291-301.
- Weide, Jack van der, 1991, 'Mors subita met schreeuw. Over Willem Brakman en Francis Bacon', in: *Spektator* 20, 2, pp. 187-196 ('Aanvulling' in *Spektator* 20, 3/4, pp. 377-380).
- Weide, Jack van der, 1993, 'Verdoemde detectives en vadermoorders. Van anti-genre naar intertekst', in: *De Nieuwe Taalgids* 86, 1, pp. 31-42.
- Wynia, Gerben, 1991, 'Koopman in kleden', in: *Yang* 26, 1, pp. 33-42.
- Zeeman, Peter (red.), 1991, *Literatuur in context Een inleiding in de literatuurwetenschap*, SUN/Ou, Nijmegen
- Zeltner-Neukomm, Gerda, 1970 (1960), *Das Wagnis des französischen Gegenwartromans*, Rowohlt, Reinbek.
- Zoest, Aart van, 1978, *Semiotiek. Over tekens, hoe ze werken en wat we ermee doen*, Ambo, Baarn.

Summary

Introduction.

Detective and anti-detective. Narratology, Psychoanalysis, Postmodernism takes as its starting point Tzvetan Todorov's well-known description of the classical detective-story in terms of *fabula* and *sjuzhet* (Todorov 1971). According to Todorov, the detective story can be considered to be a 'narrative of narratives', an exemplary genre in which the structure of all narrative is laid bare.

Chapter 1, 'Detective stories and/as narratology'.

A close-reading of the Sherlock Holmes story 'The Adventure of the Cardboard Box' shows that in analysing the structure of the classical detective-story, the double-layered model of Todorov (*fabula*, *sjuzhet*) should be replaced by the triple-layered model of Mieke Bal (*fabula*, *story*, *text*). The confrontation between these two models can be connected with the confrontation between two textual logics which, according to Jonathan Culler (1981), are at work in every narrative text. Peter Brooks' ideas on plot and plotting are then used to describe the detective story as a genre in which a blocked narrative transmission is set going again. This is achieved by providing a story that connects a *fabula* (the crime) with a *text* (the clues), a process in which the clash of the two textual logics is foregrounded.

Chapter 2, 'Symptomatic searches'.

Sherlock Holmes' method of detection belongs to an epistemological paradigm based on taking marginal and irrelevant details as revealing clues (Ginzburg 1983). This paradigm has its roots in ancient medical symptomatology, which explains the close connections between Holmes 'reading' his clues and the work of a medical doctor: both are engaged in the interpretation of symptomatic signs.

Chapter 3, 'The adventures of Sigmund Freud'.

The early case-histories of one of those medical doctors in particular, Sigmund Freud, display structural similarities with classical detective-stories. Like Holmes, Freud tries to connect a *fabula* (a traumatic event) with a *text* (hysterical symptoms) by means of constructing a story. A comparison is made between the cases of Katharina (from *Studies on Hysteria*, 1895) and Dora ('Fragment of the Analysis of a Case of Hysteria', 1905) to show a decisive development in Freud's thought, which can be linked to the narratological discussions mentioned in chapter 1. Especially the concepts of *deferred action* and *transference* can be made productive in these discussions.

Chapter 4, 'Oedipus redux'.

Within the limits or 'rules' of the classical detective-story, the clash between Culler's two textual logics is glossed over and/or obscured. It is thematized, on the other hand, in a novel like Alain Robbe-Grillet's *Les Gommages* (*The Erasers*, 1953). An analysis of this novel shows that Robbe-Grillet uses the structure and characteristics of the classical detective-story to display a problematics of causality and interpretation. The transition from Conan Doyle to Robbe-Grillet is understood in terms of the concepts of deferred action and transference.

Chapter 5, 'The dying detective'.

In the beginning of the 1970s, two articles by Michael Holquist (1971) and William V. Spanos (1972) put the so-called *anti-detective story* on the literary map. After a discussion of these articles, Jorge Luis Borges' story 'La Muerte y la Brújula' ('Death and the Compass', 1942) is compared with *Les Gommages* on the one hand, and with Conan Doyle's 'The Final Problem' on the other. This leads to a typification of the anti-detective story as a form of (covertly diegetic) metafiction.

Chapter 6, 'La discussion postmoderne'.

The connection between anti-detective stories and postmodernism is discussed, and Stefano Tani's study *The Doomed Detective* (1984) is criticized. Although they are virtually silent on the subject of detective stories, the studies of Linda Hutcheon (1988) and Brian McHale (1987) appear to be more promising.

Chapter 7, 'The murders of Peter Ackroyd'.

Peter Ackroyd's novel *Hawksmoor* (1985) is read alongside Freud's case-history of the Wolfman (*From the History of an Infantile Neurosis*, 1918). In these texts the paradoxes of narrative representation are pushed to their limits, which in both cases leads to a 'structure of indecidability' (Brooks 1979). Two interpretations of *Hawksmoor* are then put forward, one based on Hutcheon's concept of historiographic metafiction, the other on McHale's distinction between epistemological and ontological questions.

Chapter 8, 'Cardinal confessions'.

In Willem Brakman's anti-detective novel *De vadermoorders* (*The Fatherkillers*, 1989), ontological boundaries are crossed at several levels. The crime under investigation seems to disappear in a number of paintings by Francis Bacon and in Freud's text *Totem and Taboo* (1913), all highly problematic representations themselves. *De vadermoorders* thereby shows that in the final analysis, not only texts (and stories) are forms of representation, but fabula's as well.

Curriculum vitae

Jack van der Weide werd op 19 december 1964 geboren te Vught. In 1983 behaalde hij aan het Titus Brandsma Lyceum te Oss het eindexamen gymnasium alfa, waarna hij Nederlandse Taal- en Letterkunde ging studeren aan de Katholieke Universiteit Nijmegen. Aan deze universiteit studeerde hij in 1988 af bij het Instituut voor Algemene Literatuurwetenschap, met een doctoraalscriptie over de roman *Ada* van Vladimir Nabokov. In 1989 werkte hij als junior-docent bij de vakgroep Algemene Kunstwetenschappen van de KU Nijmegen. Bij diezelfde vakgroep is hij sinds 1992 als onderzoeker gedetacheerd via een gezamenlijk project van de Faculteit der Letteren en de Gemeente Nijmegen.

Wat zijn de overeenkomsten tussen Sherlock Holmes, de legendarische speurneus uit de verhalen van Sir Arthur Conan Doyle, en Sigmund Freud, de grondlegger van de psychoanalyse?

In *Detective en anti-detective* laat Jack van der Weide zien dat dit geen onzinnige vraag is. Detective en psychoanalyticus zijn beiden op zoek naar mysterieuze gebeurtenissen die zich in het verleden hebben afgespeeld. Beiden ook proberen zij dat verleden in een verhaal weer te geven, wat bij nadere beschouwing verre van probleemloos blijkt. Het is deze gedeelde drang tot vertellen die Holmes en Freud interessant maakt voor een literatuurwetenschappelijke studie.

Van der Weide confronteert eerst detectiveverhalen, verteltheorie en een aantal vroege teksten van Freud met elkaar. Centraal staat het probleem van de zogenaamde narratieve representatie, de verhouding tussen een tekst, een verhaal en een reeks gebeurtenissen. De inzichten die dit oplevert, koppelt hij vervolgens aan de analyses van een viertal 'anti-detectives', van Alain Robbe-Grillet, Jorge Luis Borges, Peter Ackroyd en Willem Brakman. Daarbij komt ook de vraag aan de orde naar het verband tussen deze anti-detectives en het literaire postmodernisme.

Detective en anti-detective bouwt voort op de traditie van structuralistische tekstanalyse, en op het werk van literatuurwetenschappers als Jonathan Culler, Mieke Bal en Peter Brooks. Het boek getuigt van een grote interpretatieve creativiteit, en van een aanpak die rekenschap aflegt van het tekstuele detail. Elementair, m'n beste Watson?

Jack van der Weide (1964) is verbonden aan de vakgroep Algemene Kunstwetenschappen van de Katholieke Universiteit Nijmegen. Hij publiceerde over literatuur en literatuurtheorie in onder meer Forum der letteren, De Gids, Maatstaf en Spektator.

'Jack van der Weide is a theorist of sparkling originality. [...] His work is full of promise, and [...] his contribution to the theory of detective fiction is the most substantial I know of.' [Vladim Linetski in *Westnik Novoj Literatury*]